協外

東京大学総合図書館
0004316022

E100
58

Alle Rechte vorbehalten.

Geschichte
des
neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Erster Band.

Erste Hälfte.

Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas.
Das neuere Drama der Spanier.

1387

Leipzig
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1880.

wieder aufnahmen und mit einem, jenen Zwecken entsprechenden Inhalt erfüllten.

In keinem Lande erhielt sich aber das mittelalterliche Drama länger, als in Spanien. Ja, es entwickelte sich hier und erst jetzt, mit und neben dem neuen, zu seiner vollen künstlerischen Blüthe. Auch sind es zum Theil dieselben Dichter, die hier zugleich das eine und andere zur Blüthe gebracht. Der Grund hiervon ist, daß durch die langen siegreichen Kämpfe der spanischen Völker gegen die Mauren, in welchen man nicht nur die nationale Freiheit und Selbständigkeit, sondern zugleich Religion und Kirche verfocht, das nationale Bewußtsein sich aufs Höchste steigern und das nationale Interesse doch ganz in dem religiösen und kirchlichen aufgehen mußte, so daß, was das letzte betrifft, sogar die Inquisition als eine freie und segensreiche Institution gepriesen werden konnte. Spanien ward hierdurch von dem Einflusse der neuen Philosophie, wie von der Reformation so gut wie abgeschnitten. Selbst jene Ketzergerichte waren weniger gegen die von Frankreich und den Niederlanden eindringenden kirchenfeindlichen Ideen, als gegen die besiegten und zum Christenthum übergetretenen Araber gerichtet, die man theils wegen wirklicher geheimer Ketzerei, theils unter dem bloßen Vorwande einer solchen allmählich ausrotten wollte. Ja auch die Renaissance, obwohl sie hier immer aufs Neue Boden zu gewinnen suchte, was ihr auch, wennschon nur vorübergehend gelang, vermochte, hauptsächlich auf dem Gebiete des Dramas, gegen den nationalen Geist hier nicht aufzukommen. Erst nach zwei Jahrhunderten, sollte sie in den inzwischen erworbenen französischen Formen sich auch hier endlich festsetzen.

Nur noch in Frankreich wurde die Renaissance, nachdem sie einige Zeit mit dem spanischen Einfluß zu kämpfen gehabt, schon früh auf der Bühne herrschend. Das Drama der Renaissance gewann hier seine bedeutendste Form. Leider ward diese Form sehr bald zu einer akademisch conventionellen. Es war aber dieser Akademismus, welcher, gesetzgeberisch für das ganze gebildete Europa, dieser Form zu einer allgemeinen Herrschaft verhalf.

Diese Verhältnisse sind es nun auch, die mich zur Anordnung des mir durch meine Aufgabe begrenzten Stoffes bestimmt haben. Ich stelle demnach die Entwicklung des neueren Dramas

nicht nach einzelnen Zeiträumen, sondern die jedes Landes und Volkes in ihrem geschlossenen Zusammenhang dar, wenn auch in einzelne Gruppen vertheilt. Ich stelle das Drama der romanischen Völker voran, weil die Sprachen derselben in einem natürlichen und engeren Zusammenhange mit dem früheren westeuropäischen Cultur-Volke, den Römern stehen, und das neue Drama sich wahrscheinlich auch deshalb bei ihnen früher als bei den germanischen Völkern entwickelt hat. Ich beginne bei ihnen mit dem Drama der Spanier, weil dieses ganz unmittelbar aus dem mittelalterlichen Drama hervorwuchs, wenn auch in einem neuen, durch die nationale Eigenthümlichkeit und den Einfluß der Renaissance bestimmten Geiste. Ich stelle das italienische Drama an die zweite Stelle, weil Italien das Vaterland der Renaissance ist und hier am frühesten ein Drama derselben entstand, und lasse das französische Drama ihm nachfolgen, weil sich das neuere Drama dieses Landes erst unter den Einflüssen des spanischen und italienischen entwickelt hat, dann aber länger das allgemein herrschende wurde. Ich gebe bei den germanischen Völkern dem englischen Drama den Vorrang, theils weil die Sprache der Engländer in einer gewissen Verwandtschaft zur französischen steht, theils weil bei ihnen das Drama früher als bei den Deutschen zur Blüthe gelangte. Das deutsche Drama steht hier in zweiter Reihe und den Schluß bildet das der kleineren germanischen Völker, die, wenn auch nur vorübergehend, wie die Holländer, oder erst spät, wie die skandinavischen Völker, ein solches hervorgebracht haben. Aus den hier dargelegten Verhältnissen wird sich aber ferner ergeben, daß, weil die zur Entstehung des neuen Dramas mitwirkenden Ursachen bald mehr, bald weniger tief aus früheren mittelalterlichen Zuständen hervorgingen und die Keime desselben zum Theil tief eingesenkt in den Formen des mittelalterlichen Dramas liegen, ja sich zum Theil selbst noch ins Drama der Römer verlieren, ein Rückblick auf die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas zum Verständniß derjenigen des neuen, wenn nicht geboten, so doch jedenfalls förderlich ist, daher ich denselben der Darstellung der letzteren erst noch vorausschicke.

Spiele bestimmt waren) unter Marc Aurel aber auf 135 und um die Mitte des vierten Jahrhunderts sogar auf 175 (von denen 64 Tage auf die Spiele im Circus und 101 auf die der Theater entfielen, in welchen letzteren wohl damals meist nur Mimen und Pantomimen dargestellt wurden). Daneben liefen die Spiele der außerordentlichen Feste noch her, welche mitunter Wochen und Monate dauerten, so ein im Jahre 80 von Titus gegebenes Fest 10, ein anderes im Jahre 106 von Trajan veranstaltetes. sogar 123 Tage*). Die Leidenschaft für diese Spiele griff dermaßen um sich, daß selbst Ritter und Senatoren sich zum Auftreten in der Arena drängten und dieser Manie durch Senatsbeschluß Einhalt gethan werden mußte. Doch beachtete man kaum das Verbot. Nur kurze Zeit später mußte den Rittern schon wieder gesetzlich gestattet werden, als Gladiatoren fechten zu dürfen. Zwar galt die Arena für weniger rühmlich, als das Betreten der Theater und Rennbahn; wurde doch das Parteiwesen der letzteren von verschiedenen Kaisern sogar unterstützt. Wenn andererseits Marc Aurel sich seinem Erzieher aber zu besonderem Danke verpflichtet glaubte, weil er ihn vor der Leidenschaft für diese Spiele bewahrt hatte, so wird es nicht Wunder nehmen, daß christliche Kirchenlehrer sich gegen dieselben als eine Pest ereiferten, zumal sie von ihnen auch Christen ergriffen sahen, die sich durch die Mahnungen der Priester nicht davon abziehen ließen, sondern sich wohl noch dafür auf Bibelstellen beriefen**).

Ungleich verderblicher war aber der Einfluß der Gladiatorenspiele. Sie kamen, zwar nur vereinzelt, schon im 3. Jahrhundert v. Chr. vor. Cäsar ließ bei den Schauspielen, die er 65 v. Chr. als Aedil gab, 320 Paare kämpfen. Augustus schränkte die Zahl zwar auf 60 Paare ein. Schon unter Trajan mußte dieses Gesetz aber wieder außer Wirksamkeit getreten sein, da bei den Festen, welche derselbe im J. 106 nach Unterwerfung der Donauländer gab, 10,000 Mann fochten. Nicht nur durch die größere Zahl der Kämpfenden, sondern durch noch verschiedene andere, zum Theil raffinirte Mittel

*) Ludw. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms 2. Th. (Leipzig 1867) S. 167 u. f.

**) So nach Friedländer (a. a. O. S. 197) auf den Umstand, daß Elias auf einem Wagen gen Himmel gefahren sei, daher die Kunst des Wagenlenkens nicht sündlich sein könne.

suchte man diesen Spielen neuen Reiz zu verleihen. Man führte die Kampfarten der verschiedensten Völker in die Arena ein, man umgab sie mit der phantastischsten Pracht, man brachte sie Nachts bei Beleuchtung zur Aufführung, man ließ Zwerge mit Frauen kämpfen, (welche letztere sich zu diesen Spielen auch anwerben ließen, oder sich selbst aus Leidenschaft dazu drängten), man führte förmliche Schlachten auf.

Auch die Thierkämpfe waren schon frühe entstanden, auch sie wurden später mit immer größerem Raffinement ausgebildet. Wie man besondere Fechterschulen und Gladiatorenhändler hatte, so auch Thier-Zwinger, Gärten und Händler. Die wildesten, seltsamsten Thiere wurden aus den fernsten Gegenden herbeigebracht. Da sah man Löwen, Panther, Leoparden, Elephanten, Rhinocerosse, Giraffen und Krokodile. Die Zahl der bei diesen Spielen zuweilen in Kampf gebrachten Thiere steigt ins Unglaubliche. Oft wurden sie wohl auch darin nur zur Schau gestellt.

Die schrecklichsten Vorstellungen aber waren die Hinrichtungen durch wilde Thiere. Man suchte ihre Wirkungen noch durch alle Art Reizmittel, Decorationen und Maschinen, zu heben. Man zog selbst die Dichtung und Mythe herzu und ließ pantomimische Stücke aufführen, in denen die Hinrichtung oder Verstümmelung den Höhepunkt bildete. „Man sah," sagt Friedländer*), „Herkules hier auf dem Oeta den Flammentod sterben, Mucius Scävola die Hand über das Kohlenbecken halten, bis sie verzehrt war, den Räuber Laureolus (den Helden einer bekannten Posse) am Kreuz hängend von Bestien zerrissen werden. Ein Augenzeuge schildert, wie Glieder tropfenweise herabfielen bis der Körper kein Körper mehr war. Wie zu seiner Beruhigung fügt er hinzu, der so Gemarterte sei gewiß ein Vatermörder, Tempelräuber oder Mordbrenner gewesen. Ein anderer Verdammter stieg bei demselben Schauspiel als Orpheus aus der Versenkung auf, als ob er aus der Unterwelt zurückkehrte. Die Natur schien von seinem Spiele bezaubert, Felsen und Bäume bewegten sich auf ihn zu, Vögel schwebten über ihm, zahlreiche Thiere umgaben ihn; als das Schau-

*) A. a. O. S. 268.

spiel lange genug gewährt hatte, ward er von einem Löwen zerrissen." —

Diesem entsetzlichen Realismus der Schauspiele lief ein anderer zur Seite, welcher die sittliche Verdorbenheit der römischen Welt kaum minder kennzeichnet und eine immer größere Entartung herbeiführen mußte. Er stellte sich in den Darbietungen der Mimen und Pantomimen schamlos zur Schau. Nur in den Mimen war es jedoch erlaubt, die weiblichen Rollen durch Frauen spielen zu lassen. Da ihr hauptsächlichstes Thema der Ehebruch war, so läßt sich errathen, welcher Art darin ihre Aufgaben waren. Man kann aus vielen Schriftstellern der Zeit erfahren, bis zu welcher Nacktheit man in der Darstellung solcher Vorgänge ging. Ein hinreichendes Licht wirft der Umstand darauf, daß die Frauen auf Verlangen des Publicums auch Tänze tanzen mußten, bei denen sie das Obergewand abwarfen und mehr oder weniger nackt erschienen.

Die Pantomime war durch die Trennung von Tanz und Gesang entstanden. Da sie in Masken gespielt wurde, was das Mienenspiel ganz von der Darstellung ausschloß, so war sie nur auf die Geberdensprache beschränkt; sie wurde getanzt, doch herrschte in diesem Tanze nicht die Beweglichkeit und Kunstfertigkeit der Füße, sondern die des ganzen Körpers, besonders der Arme und Hände vor. Es scheint, daß eine Art mimischer Zeichensprache darin Eingang gefunden hatte. — Die Pantomime wurde immer nur von einem einzigen Darsteller getanzt, welcher jedoch in verschiedenen Gestalten auftreten konnte. Die zur Umkleidung nöthigen Pausen wurden von einem Chore von Sängern ausgefüllt, welcher den die Solopartien mit einander verbindenden Text sang. Die Stoffe der Pantomime waren meist der Mythologie entlehnt, zum Theil auch der Tragödie. Sie war entweder von pathetischem oder von übermüthig scherzhaftem Charakter. Auch die ernstere hatte meist einen sinnlich erotischen Inhalt. Sie wurde dann auf eine Weise zur Darstellung gebracht, welche auf die Verherrlichung der Sinnlichkeit ausging. Gewiß muß die Pantomime, die übrigens erst zur Zeit des Augustus in Aufnahme kam, auch ihre künstlerische Seite gehabt haben, da sie selbst noch von Männern nachträglich Lobeserhebungen erfahren hat, die, ehe sie dieselbe kannten, heftig gegen sie eingenommen waren. Jedenfalls aber machte sie meist

einen sehr verwerflichen Gebrauch von ihrer Kunst und ihren Mitteln. Besonders verderblich war die von Bathyllus vertretene groteske Richtung derselben.

Der Mimus zog hauptsächlich das Volk, die Pantomime die Vornehmen an. Die Leidenschaft für letztere war so stark, daß viele der Großen sich Pantomimentänzer hielten, manche sogar selbst, wohl auch nackt, darin auftraten, z. B. der Kaiser Heliogabalus in der Rolle der Venus. Die Pantomimentänzer erfreuten sich gleichermaßen der Gunst der Männer sowohl wie der Frauen. Nicht selten spielten sie auch bedeutende Rollen im Staate, erlagen aber zuweilen dabei der doppelten Eifersucht der Gewalthaber, die, wie Nero, auch selbst nach dem Ruhme des Tänzers trachteten.

Andererseits fehlte es einzelnen Herrschern nicht an der Einsicht, das Verderbliche und Gefährliche dieser Spiele zu erkennen. Dies führte jedoch nur zu den widersprechendsten Anordnungen. Während um 15 n. Chr. der Senat unter Tiber die Darstellung der Pantomimen in Privathäusern verbot, richtete Domitian ein Verbot gegen die öffentlichen Darstellungen, indem er private Aufführungen dieser Art ausdrücklich gestattete. Auch Trajan verbot die ersteren wieder, nachdem sie Nerva aufs Neue zugelassen hatte. Auch er mußte sie aber wieder bewilligen, und es ist nicht bekannt, wann sie für immer von der öffentlichen Bühne verschwanden, wogegen die Gladiatorenspiele auf Andringen des Prudentius von Honorius im J. 404 aufgehoben worden sein sollen. Weit länger bestanden dagegen die Circusspiele, von denen der Gothe Totilas in Rom 549 die letzten Wagenrennen abgehalten hat. Thierhetzen werden noch 536 erwähnt, in welchem Jahre verordnet wurde, daß die Consuln bei ihrem Amtsantritte neben anderen Spielen auch Thierkämpfe veranstalten sollten, die jedoch nach Cassiodor schon viel von ihrem früheren blutigen und unmenschlichen Charakter verloren gehabt zu haben scheinen.

So weit nun die Angriffe und Verbote der Kirchenlehrer, Bischöfe, Synoden und Concile gegen die ebengeschilderten Spiele gerichtet waren, würden sie selbst dann noch im höchsten Maße gerechtfertigt, ja sogar dringlich gewesen sein, wenn diese auch nicht heidnischen Ursprungs gewesen wären. Dazu kam, daß Christen denselben nicht selten zum Opfer gebracht wurden und gleichwohl

andere die Neigung und Leidenschaft fort und fort für sie theilten, ja selbst Geistliche sich weder durch Vermahnungen, noch durch Verbote vom Genusse derselben abhalten und zurückschrecken ließen, was zum Theil aus dem Wortlaute dieser Verbote hervorgeht*).

Dagegen forderten die eigentlichen Schauspiele, besonders die Tragödie, den Eifer der christlichen Kirche grade nur dadurch heraus, daß darin heidnische Anschauungen herrschten, welche denen des Christenthums widersprachen und daher der Ausbreitung dieses letzteren hinderlich schienen. Darum konnte Tertullian (am Ende des 2. Jahrhunderts) die Tragödien gradezu Werke des Teufels nennen und Chrysostomus (Ausgang des 4. Jahrhunderts) sie in den abschreckendsten Farben schildern. Er erklärt den Besuch der Theater für sündhaft und verderblich und droht, denen die Sakramente zu verweigern, welche sich von dieser gefährlichen Pest nicht abwenden würden. Die Concile schlossen nicht nur Schauspieler, sondern auch diejenigen, welche dem Theaterbesuch leidenschaftlich nachhingen, von der kirchlichen Gemeinschaft aus und das vierte Concil excommunicirte alle die, welche mit Vernachlässigung des Gottesdienstes an Sonn- und Festtagen in's Theater gingen.

Möglich, daß diese Verbote und Angriffe sich hauptsächlich auf die Mimen, Atellanen und Pantomimen bezogen, jedenfalls aber waren in dem Begriff des Schauspiels, Tragödien und Lustspiele mit einbegriffen. Allerdings war die Tragödie in Rom schon seit Beginn der Kaiserzeit mehr und mehr in den Hintergrund getreten; im Osten des Reichs, in den Ländern der griechischen Sprache, blieben aber die Tragödien und Lustspiele, besonders die der classischen Zeit, wohl länger im Ansehen und wenn sie auch auf der Bühne ihre Wirkung zu verlieren begannen, so wurden sie jedenfalls noch mit Genuß, Begierde und Bewunderung gelesen. Dies erhält zulängliche Bestätigung durch den Umstand, daß man gegen Ende des 4. Jahrhunderts mit Versuchen hervortrat, die Formen des heidnischen Dramas mit einem christlichen Inhalte zu erfüllen, um dem Einflusse

*) Dies beweist auch z. B. ein Schreiben, welches Kaiser Justinian 534 an den Erzbischof von Konstantinopel richtete, um sich darüber zu beklagen, daß Geistliche noch immer den Thierhetzen beiwohnten.

des letzteren hierdurch zu begegnen und sie als Mittel für die Verbreitung und Befestigung der christlichen Lehren und Anschauungen anzuwenden. Die Vergeblichkeit der vielen Verbote und die eigene innere Erfahrung mußte nämlich einen Theil der Geistlichkeit überzeugen, daß das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit auf einem tief in der menschlichen Natur begründet liegenden Phantasiebedürfnisse beruhe. Und wie die auf Ausbreitung gerichtete Tendenz der christlichen Lehre zur Ausbildung einer kirchlichen Verfassung führte, so war es wiederum diese letztere, welche nun auch um ihrer selbst willen auf immer neue Mittel der Befestigung sinnen ließ und hierbei jenen Gedanken mit zur Entwickelung brachte.

Die ursprüngliche Form der christlichen Gemeinden war eine ganz demokratische. Um aber den verschiedenen sich rasch vermehrenden und weiter ausbreitenden Gemeinden einen Zusammenhang und Zusammenhalt zu geben, wurde man zu einer Art von staatlicher Einrichtung mit einer gemeinsamen Spitze gedrängt. Zunächst wurde zwar die demokratische Form so viel wie möglich zu wahren gesucht. Die Aeltesten oder Presbyter der Gemeinde, noch immer frei von dieser erwählt, erhielten aber nun einen Vorsteher oder Bischof. Die Bischöfe der verschiedenen Gemeinden einer Provinz oder eines Landes wurden unter einen Erzbischof gestellt, der seinen Sitz in der Hauptstadt hatte. Ueber diese Metropolitanbischöfe wurden dann noch diejenigen Bischöfe erhoben, welche in den Hauptstädten der damaligen Welt residirten und einen Einfluß auf die dortige Regierung zu gewinnen suchen sollten. Diese durch sie repräsentirten Vereinigungen, deren es damals sechs gab (im Westen das einzige Rom; im Osten Jerusalem, Alexandria, Antiochia, Ephesus und Korinth), führten den Namen der apostolischen Kirchen. Die Satzungen, nach denen diese einzelnen Kirchen zu leiten waren, wurden auf Synoden festgestellt, über welche, um eine gewisse Einheit und Verbindung zwischen ihnen herzustellen, die Concile wieder gesetzt waren. Beide dienten zugleich zum Ausgleiche von Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten. In ihnen fand das alte demokratische Princip eine Stütze, das im übrigen, seitdem die Gemeinde das Recht die Bischöfe zu wählen verlor, sich in ein aristokratisches verwandelt hatte. Diese Kirchenversammlungen wurden indeß nur zu häufig selbst wieder Quellen großer Spaltungen und

den zuerst vom Abbate Candotti entdeckten und von Coussemaker mitgetheilten Mysterien, L'Annonciation, le Jour de la Resurrection und le Sépulcre aus Cividale ein höheres Alter zuzuerkennen, als selbst dem Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen aus Limoges, was nach ihm auch noch für das Office de Sépulcre aus Rouen und das kleine ganz ritual gehaltene Gespräch De Mulieribus aus Limoges (s. S. 42) zu gelten hätte.

Mit dem Eindringen der Volkssprachen mußte sich das kirchliche Drama mehr und mehr aus den Fesseln des Gottesdienstes zu befreien suchen, was sich denn auch mit dem völligen Verdrängen der lateinischen Sprache bereits vollzog. Die nationale Eigenthümlichkeit, die sich hierin allein schon geltend machte, konnte sich nun freier entfalten; ehe ich dies jedoch näher in Betracht ziehe, wird es nöthig sein, einen Blick auf die Zustände zu werfen, aus denen die Volkssprachen, sowie überhaupt die Elemente und Formen des volksthümlichen mittelalterlichen Dramas hervorgingen.

III.

Entwicklung der Volkssprachen.

Gegensatz von Literatur- und Volkssprache. — Wechselwirkung beider. — Die lateinische Sprache als Kirchensprache. — Anstrengung der Kirche, dieselbe durch Bildung einer neuen Literatur und Wissenschaft lebendig zu erhalten. — Begründung der christlichen Lehre durch die Philosophie. — Die ascetische Richtung des Christenthums. — Entstehung des Mönchswesens; die Klosterschulen. — Erste Gegenwirkung durch den Einfluß der Araber. — Entstehung der scholastischen Philosophie und erste Spuren einer neuen, von der Naturbeobachtung und vom Leben ausgehenden Philosophie. — Realismus und Nominalismus. — Einfluß der scholastischen Philosophie auf die Dichtung, insbesondere das Drama. — Richtung auf's Allgemeine. — Allegorie. — Concessionen der Kirche an die Volkssprachen. — Aelteste Denkmale der Volkssprachen. — Gegensatz der provençalischen und der nordfranzösischen Sprache. — Entwicklung der englischen, italienischen, spanischen, deutschen Sprache.

Die lateinische Sprache war auch außerhalb Italiens und zwar in einem großen Theile des westlichen Europa herrschend geworden. Zu einer Zeit, da in der östlichen Hälfte des römischen Reichs die griechische Literatur wieder einen gewissen Aufschwung nahm und das höchste Interesse erregte, zur Zeit Hadrians

言文相關說

(117—38), welcher auch selbst die griechische Bildung bevorzugte, wurde letztere in Marseille und Lyon, die bisher als die vorzüglichsten Sitze derselben im Westen gegolten hatten, unterdrückt, wurden römische Sprache und Bildung über ganz Gallien, Spanien und das nördliche Afrika verbreitet. Aber neben der lateinischen Literatursprache liefen, selbst in Italien und Rom, schon immer Volkssprachen her, die nicht nur in jedem dieser verschiedenen Länder, sondern auch in verschiedenen Theilen desselben Landes, eine gewisse Verschiedenheit zeigten.

言文一致之必要性

Diese beiden Sprachen, die Literatur- und die Volkssprache, stehen jedoch mit einander in Wechselwirkung. Die Literatursprache setzt, um sich lebendig erhalten zu können, die Volkssprache, aus der sie selbst erst hervorging, ebenso voraus, sie ist ebenso auf sie als ihre lebendige Quelle verwiesen, wie die Kunstdichtung auf das Leben und das Gemüth der Völker und auf die diesem letzteren entquellenden Lieder und Sagen.

Freilich nur dann, wenn die Volkssprache zugleich diejenige ist, aus welcher die Literatursprache selbst erst entsprang. Dies war aber damals nur in Italien und auch hier nicht im ganzen Lande der Fall. Und wenn man auch annimmt, daß die lateinische Sprache in einzelnen Theilen der von den Römern eroberten Länder die heimische Volkssprache zuletzt völlig verdrängte, und daß sie in anderen hierzu wenigstens auf dem Wege war, so mußten die immer auf's Neue in diese Länder eindringenden germanischen Völker hier die Bildung einer lateinischen Volkssprache immer noch hindern.

諺語

Eine Wechselwirkung freilich fand selbst noch zwischen den fremden Volkssprachen und der lateinischen, der Sprache der Literatur und Gebildeten, statt. Anfänglich führte sie allerdings nur zur Sprachvermischung und konnte daher einer lebendigen Entwicklung der letzteren keineswegs förderlich sein. Doch blieb diese Einwirkung auf die Literatursprache, die ihr einen zu großen Widerstand bot, lange unmerklich. Immerhin läßt der Vergleich des mittelalterlichen Latein mit dem des Augusteischen Zeitalters eine auffällige Verschlechterung erkennen. Ungleich bedeutender mußten dagegen die Einflüsse sein, welche die verschiedenen Volkssprachen von der lateinischen im Laufe der Zeiten erfuhren, besonders so

reden und schreiben zu lernen und die Tropen und uneigentlichen Redensarten der heiligen Schrift, und dadurch den Sinn des göttlichen Wortes richtig zu fassen; die Prosodie lernte man wegen der verschiedenen Versarten in den Psalmen, die Dialektik wegen der Polemik mit den Ketzern; die Arithmetik wegen der in den Zahlen enthaltenen Geheimnisse und der in der heiligen Schrift vorkommenden Maße und Zahlen; die Geometrie wegen der Cirkel, die in den Nachrichten von der Arche Noah und dem Salomonischen Tempel vorkommen; die Astronomie wegen der Kirchenzeitrechnung und die Musik wegen des Anstandes und der Würde, den der Gottesdienst von ihr borgt." Es war, wie man hieraus sieht, eben Alles auf die Kirche und die Entwicklung ihrer Macht und ihres Einflusses bezogen. Und wenn man die Klöster nicht selten als die geheimen Träger und Förderer der Cultur und der Wissenschaft in Zeiten allgemeiner Zerrüttung und Dunkelheit geschildert hat, so ist dies doch nur in einem sehr beschränkten Sinne wahr und bildet die Ausnahme von der Regel, da grade von hier, wie von der Kirche überhaupt, die systematische Ausrottung der früheren römischen und griechischen, weil heidnischen Wissenschaft und Cultur betrieben wurde und die Bibliotheken nicht allein dem Vandalismus der Kriege, sondern auch und vielleicht in noch größerem Umfange der Politik der Kirche zum Opfer fielen. Es ist wohl immer nur dem freien Sinne und der Liebhaberei Einzelner zu danken, wenn von der alten classischen Literatur überhaupt noch Reste auf uns gekommen sind. Noch 1360 waren Cicero, Lucian, Ovid und Boëthius die einzigen klassischen Schriftsteller der Bibliothek von Paris. Den bedeutendsten Einfluß auf die Ausbildung der kirchlichen Wissenschaft, Literatur und Kunst des Mittelalters haben der heilige Augustin und der heilige Ambrosius ausgeübt. Besonders verdient des ersteren Schrift De civitate Dei (vom Staate Gottes) hier Hervorhebung, weil in ihr die Quelle jener gegensätzlichen Darstellungen von Himmel und Hölle, von Engeln und Teufeln ist, aus welcher die Dichter, Maler und Bildner des Mittelalters vorzugsweise geschöpft haben.

Die erste Gegenwirkung, welche diese Bestrebungen der Kirche erfuhren, ging von den (711) Spanien erobernden Arabern aus. Dieses begabte, durch einen eigenthümlichen Schwung der

Phantasie und seltene Verstandeskräfte ausgezeichnete Volk, eben so geneigt zu spitzfindigen Gedankenspielen als zu mystischer Allegorie, hatte, mit den Griechen in Berührung gekommen, deren Wissenschaft aufgenommen und in eigenthümlicher Weise weiter entwickelt. Besonders war der Eindruck, welchen die Philosophie des Aristoteles auf sie ausgeübt hatte, ein ganz außerordentlicher gewesen. Nachdem sie diese mit ihrer Theologie in Verbindung gebracht, hatten sie ihr auch eine der letzteren gemäße Umbildung und weitere Ausbildung gegeben. Insoweit würde der Einfluß, welchen sie damit auf das Abendland ausübten, und welcher durch die Auslegungen des Avicenna ein epochemachender war, den Absichten der christlichen Kirche nicht grade widersprochen haben, wie ja durch ihn die scholastische Philosophie zur Entwicklung gebracht wurde. Allein die Araber erregten kaum minderes Aufsehen durch das, was sie in der Mathematik, Astronomie, der Naturwissenschaft, besonders der Heilkunde, leisteten. Sie weckten auch hierfür im Abendlande den Sinn und wiesen hierdurch auf die Beobachtung der Natur und des Lebens hin, von welcher die kirchliche religiöse Mystik doch grade abkehren wollte. Auch war Avicenna nicht minder berühmt als Erklärer des Plato, wie als Erklärer des Aristoteles. Diese Erklärungen regten zu eigenem Nachdenken, zu eigener Forschung in den griechischen Originalwerken an*); zumal Avicenna in Averroës einen ebenbürtigen Gegner und Widerleger fand. Dies Alles mußte befreiend, wenn auch nur erst auf einige wenige ausgezeichnetere Köpfe wirken, da ja die Wissenschaft fast ganz in die Enge der Klöster, die Sitze der Schulen, gebannt war. Nichts beweist dieses klarer, als der Ausspruch eines der bedeutendsten Denker des 10. Jahrhunderts, Johannes Erigĕna Scotus, gelegentlich eines Streites über die menschliche Willensfreiheit gegenüber der Lehre der Kirche, in dem er sich für das Recht der Vernunft auf selbständiges Urtheil und für die selbstbestimmende Freiheit des Willens entschied.

Als bedeutendste Verbreiter der Realwissenschaften mögen hier Gerbert, nachmaliger Papst Sylvester II., sowie Albert

*) So schickte z. B. der Abt Odo von St. Denys 1170 einen Mönch nach Griechenland, um griechische Bücher zu holen.

von Köln und Roger Baco genannt werden. Doch vermittelte grade letzterer auch vorzugsweise die Kenntniß der von den Arabern ausgebildeten Philosophie, welche den Grund zu der eigentlichen Scholastik, d. i. zu der spitzfindigen Kunst legte, die Welt und ihre Erscheinungen in Begriffe aufzulösen. Sie wurde von Lanfranc und Anselm von Canterbury zu höchster Ausbildung gebracht und von Abälard in gewissem Sinne popularisirt, nämlich in die Kreise der Gebildeten verbreitet. Der hieraus entspringende und durch Jahrhunderte ziehende Streit, ob, wie diese Männer behaupteten, die Begriffe den Erscheinungen zu Grunde lägen und das eigentliche Wesen derselben bildeten (Realismus), oder wie Roscelinus wollte, die Begriffe nur Abstractionen von jenen Erscheinungen seien (Nominalismus), bewegte damals die Gebildeten in demselben Grade, wie heute die brennendsten Fragen der äußeren oder inneren Politik.

Die Bedeutung, die hierdurch den Begriffen und der Abstraction vom Leben gegeben ward, hat wie auf die Entwicklung des ganzen damaligen geistigen Lebens, so auch insbesondere auf die Entwicklung des Ritterthums, auf die vergeistigende und überstiegene Auffassung der Liebe der provençalischen Ritterdichtung und auf den spitzfindigen Ehrbegriff und die Mystik der spanischen Dichtung einen großen Einfluß mit ausgeübt, sie hat die Allegorie längere Zeit zur herrschenden Dichtung gemacht und ist hierdurch von Wichtigkeit für die Ausbildung der Moralitäten und späteren Mysterienspiele geworden. Ueberhaupt aber war sie einer vom wirklichen Leben absehenden Auffassung der Dinge günstig und hat mehr als alles Andere dazu beigetragen, die Entwicklung der Individualität zu hindern oder ihr doch eine Richtung auf das Allgemeine zu geben.

Aus jenem scholastischen Streit, aus der Schulung, welche durch ihn die Geister erhielten, aus den Consequenzen, welche sich aus dem Nominalismus des Roscelinus ergaben, verbunden mit den Ergebnissen und Entdeckungen der naturwissenschaftlichen Forschung, hat sich dagegen, wenn auch nur leise und unmerklich, jene neue Philosophie entwickelt, welche, wie ich glaube, später den Geist des Mittelalters vornehmlich gebrochen und das Individuum aus den Fesseln der kirchlichen Anschauungen befreit hat, während die fortwirkende Mystik des Johannes Erigena Scotus durch den heiligen

Bernardin und durch Bonaventura die individuelle Subjectivität in anderer Weise auf's tiefste aufregte und entfesselte. Von welchem Einfluß auch sie auf Dichtung und Leben waren, läßt sich allein aus Dante ermessen, der ganz von ihrem Geiste erfüllt war. Letzterer wirkte, wie sich noch zeigen wird, auch auf die Entwicklung des kirchlichen Dramas mit ein.

Lange bevor dies aber der Fall, hatte die Kirche den aus den Stürmen und Fluthen der Völkerbewegung und Völkervermischung sich hervorbildenden neuen Volkssprachen Concessionen gemacht. Schon im 8. Jahrhundert klagte der Bischof von Tours über das Umsichgreifen der Vulgärsprache. 813 schrieb die ebenda abgehaltene Kirchenversammlung den Geistlichen vor, ihre lateinischen Predigten entweder (wie es hier heißt) in der lateinischen Volkssprache oder in der deutschen zu wiederholen; eine Verordnung, die aber 843 erneuert werden mußte. In einer lateinischen Ekloge vom Jahre 826 werden nicht nur die lateinischen, sondern auch die romanischen Dichter zur Todesfeier des gestorbenen Abtes von Corvey, des heiligen Adholard, aufgefordert*). Auch die Uebersetzung der Bibel wurde verordnet. In Deutschland hatten die Geistlichen schon früher deutsche Gedichte verfaßt, von denen, als ältestes Denkmal, ein Bruchstück des sogenannten „Wessobrunner Gebets" erhalten geblieben. Von den Resten einer noch früheren Zeit sind Bruchstücke der gothischen Bibelübersetzung Ulfila's (388) das bedeutendste. — Als ältestes Denkmal der französischen Volkssprache wird der Eid betrachtet, den Ludwig der Deutsche 842 seinem Bruder Karl dem Kahlen bei Straßburg schwur. — Eine von König Alfons VII. unterschriebene Urkunde vom Jahre 1155, welche der Stadt Aviles in Asturien gewisse Rechte und Privilegien bewilligt, gilt als eine der ältesten spanischen Sprachdenkmale. Das älteste spanische Gedicht liegt in der Handschrift des Poëma del Cid vor, von welcher es fraglich ist, ob sie aus dem Jahre 1245 oder 1345 herrührt. Die erste Zahl ist wahrscheinlicher und würde dem Jahre 1207 unserer Zeitrechnung entsprechen**). — Die ältesten Denkmale der

*) Diez, Die Poesie der Troubadours, S. 19.

**) Ticknor, Gesch. der schönen Lit. d. Span. Deutsch von N. H. Julius. 2 Bde. 1. Th. S. 9 und 10.

sehr früh an den Höfen, Fürsten- und Edelsitzen der Provence, der Champagne und Flanderns gastfreie Aufnahme gefunden zu haben. Ein festeres Verhältniß stellte sich aber doch wohl erst mit der Entwicklung der von ihnen mit angeregten ritterlichen Dichtung heraus, wobei dann die Phantasie und Geist mächtig aufregenden Kreuzzüge noch mitwirken mochten. Es entstand jenes Verhältniß zwischen dem das Gedicht erfindenden Herrn und dem es ausführenden oder auch nur mit seinem Spiele begleitenden Spielmanne, welches jedoch in den verschiedenen Ländern verschiedene Formen gewann, von denen besonders der Gegensatz bemerkenswerth ist, der sich hierbei zwischen dem Süden und Norden Frankreichs ausbildete.

Im südlichen Frankreich, wo die Dichtung zu einer Forderung ritterlicher Bildung wurde, war dieses Verhältniß ein ganz festes und inniges. Dem das Lied erfindenden Herrn kam der Name Troubadour (von trovar, finden, erfinden) zu. Es scheint, daß man darunter, wie Klein*) sagt, nur den lyrischen Kunstdichter verstand, gleichviel ob er seine Gedichte selbst vortrug oder nicht, wogegen der Jongleur nicht nur die Lieder seines Herrn auf seinem Instrumente**) begleitete, sondern sie wohl auch selbst, wie die epischen Dichtungen, vortragen durfte, gleichviel ob diese letzteren von ihm selbst erfunden waren oder nicht. Diez***) will jedoch den Unterschied zwischen beiden darauf eingeschränkt wissen, daß der Jongleur derjenige war, der aus der Poesie ein Gewerbe machte, Troubadour dagegen der, welcher sich mit Kunstpoesie beschäftigte, gleichviel weß Standes er war, und ob er nur zu eigener Lust oder um Lohn dichtete. In der That traten später auch Troubadours in den Hofedienst, wie unter diesen wieder Dichter von niederer Herkunft waren, z. B. Giraud von Bordeaux, der Sohn eines Frohnbauers, Bernard von Ventadour, „der zärtlichste aller provençalischen Sänger", der Sohn eines Schloßknechts. Allein diese

*) Geschichte des Dramas, Bd. IV. S. 90.

**) Als Instrumente der prov. Jongleurs werden das Monocord, die Symphonie, die siebzehnsaitige Rote, die Geige, das Psalterion, die Leier, Sackpfeife, Posaune, Hörner, Trompete, Pauken, Trommel, Castagnette, genannt. Guiraut von Calenson macht es dem Jongleur zur Pflicht, mindestens 9 Instrumente spielen zu können.

***) Die Poesie der Troubadours, S. 31 u. f.

Unterscheidung drückt keinen vollen Gegensatz aus. Vielmehr konnte nach ihr eine und dieselbe Person zugleich Troubadour und Jongleur sein, Troubadour, insofern sie kunstmäßig dichtete und sang, Jongleur, indem sie es für Lohn oder gewerbsmäßig that. Wenn Diez sich auf einen Ausspruch Sordels beruft, indem dieser von einem anderen Sänger sagt: „Er hat großes Unrecht, mich Jongleur zu nennen, denn er folgt Anderen, aber Andere schließen sich an mich, ich gebe ohne zu nehmen, er aber nimmt ohne zu geben," so drückt dieser Ausspruch doch eine andere Unterscheidung und einen entschiedeneren Gegensatz aus. Es wird zur Erklärung dieser schwankenden Bestimmungen hinreichen, sich zu erinnern, daß man im Mittelalter die unterscheidenden Bezeichnungen nicht immer richtig anwendete, sondern vielfach mit einander verwechselte und hier die Bezeichnung wohl auch selbst ihre ursprüngliche Bedeutung verlor, weil der ritterliche Herr später nicht selten dem Jongleur seine Kunst überließ oder auch seinerseits die Künste des Jongleurs übernahm, was besonders in der Zeit des sinkenden, in Verarmung gerathenden Ritterthums stattfinden mochte*). Für diese Verhältnisse ist eine Bittschrift bezeichnend, welche der Troubadour Guiraut Riquier (1275) an den König Alfonso von Castilien gerichtet hat und, obwohl bereits wiederholt mitgetheilt, hier ihrer Wichtigkeit wegen (nach Diez) nochmalige Aufnahme finden mag:

„Da jeder Stand seinen Namen hat — heißt es darin — so wäre es nicht minder schicklich, auch die Jongleurs durch besondere Namen zu unterscheiden. Es ziemt sich nicht, daß die besseren unter ihnen die Ehre eines Namens entbehren, auf welchen sie durch die That Anspruch machen können. Es heißt sie mißhandeln, wenn man sie mit Menschen ohne Kenntnisse verwechselt, die ein Instrument spielen und ihr Brot auf den Straßen betteln, um des Erwerbs willen die Schenke besuchen und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen oder mit jenen, die sich überschlagen, Affen tanzen lassen und nichts von guten Sitten wissen. Denn wahrhaftig, von weisen und unterrichteten Männern wurde die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Diese hießen von Anfang Jongleurs und noch heut zu Tage halten deren die Großen des Landes. Hierauf kamen Troubadours, um hohe Thaten zu singen und

*) So sagt Peire von Auvergne tadelnd von Gausmar: „er sei Ritter und mache den Jongleur", und Cavaire macht dem Troubadour Bertran Falco den Vorwurf: „ein Ritter, der sich von einem Jongleur kleiden läßt (es war Sitte, dem Jongleur durch ein Kleid zu lohnen), der entkleidet sich seiner Ritterwürde. Euch hat ein Jongleur des Markgrafen von Este gekleidet" (Diez, a. a. O. S. 59 u. 84).

um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern. Denn wer sie auch nicht verrichtet, der weiß sie doch zu würdigen und darum kann ich, geschehe was da wolle, nicht umhin, sie zu besingen. Also begann nach meinem Urtheile die Jonglerie, und jeder lebte vergnügt unter den Edlen."

„Allein in unseren Tagen, und schon seit langer Zeit haben sich Menschen ohne Verstand und Wissenschaft erhoben, die sich unberufen und der Geschichte zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst, Musik u. dergl. befassen und noch dazu eifersüchtig sind und schimpfen, wenn sie fähige Leute von den Mächtigen geehrt sehen. Wahrlich, dahin hätte es nicht kommen sollen! Ich sehe, daß man ihnen mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet, als die Verständigen. Da nun der Name Jonglerie durch jenes ehrlose Volk herabgewürdigt ist, so thut es mir leid, daß die geschickten Troubadours der vergangenen Zeiten sich nicht darüber beschwert haben, und so fühle ich mich genöthigt, dies an ihrer Statt zu thun" ꝛc.

„Ich bitte euch daher, edler König, richtet es so ein, daß das Wissen nach Gebühr geehrt werde, besonders an Denen, die es gut anzuwenden verstehen. Möge es euch gefallen, einen gegründeten Namen für sie zu wählen: denn manche Troubadours beschäftigen sich mit einer Poesie, welcher keine Ehre gebührt, da sie ohne Gehalt ist; theils wenden sie ihre Kunst zu Schmähungen an, theils dichten sie schlechtweg Strophen, Sirventes und Tanzlieder, womit sie Ehre einzulegen meinen. Denkt nicht, glorreicher König, daß ich für diese mich bemühe. Ich meine keine anderen als die geschickten und verständigen, welche gehaltvolle Verse und Canzonen dichten und reine und schöne Lehren geben; nur in Bezug auf diese, welche Kenntnisse besitzen und ihre trefflichen Gedichte mit Zeugnissen versehen*), bitte ich, mächtiger König, um das, worum ich gebeten."

Man hat bei diesem Bittschreiben zu berücksichtigen, daß Guiraut Riquier zu einer Zeit lebte, in welcher die provençalische Dichtung bereits akademisch geworden war und von Satzungen abhing, welche auf abgezogenen Begriffen beruhten. Sie war schon mehr zu einer Wissenschaft geworden, wie sie sich ja nun selbst „die fröhliche Wissenschaft" (gai saber) nannte, die ihre hohe Schule in dem Consistoire, der späteren Akademie, von Toulouse**) hatte. Auch fing man jetzt

詩大學

*) Die späteren Troubadours pflegten sich für ihre Gedichte auf Aussprüche der früheren Dichter und Schriftsteller als Zeugnisse zu berufen.

**) Die poetischen Wettkämpfe (jeux floraux in Bezug auf die Jahreszeit und die Preise genannt) des Consistoire von Toulouse wurden 1323 gegründet. Sie fanden am 1. Mai jedes Jahres statt. Sieben Gelehrte bildeten das Preisgericht. Der erste Preis bestand in einem goldenen Veilchen. Arnaud Vidal de Castelnaudery war der erste Gekrönte. — Ludwig XIV. erhob das Consistoire zur Akademie. Man setzte vier Preise aus. 1790 wurde sie aufgehoben, 1806 aber wieder hergestellt. Seit dieser Zeit finden ihre Feste am 3. Mai jedes Jahres mit großer Feierlichkeit statt.

an, ein feines, gefälliges Benehmen an dem Troubadour fast noch mehr, als dichterisches Talent zu schätzen. Die Cortesia und Mesura (Courtoisie und Maß oder was wir heute elegante Tournüre und gesellschaftlichen Anstand nennen würden) waren unerläßliche Forderungen an denselben. Er sollte sich als die Blüthe des gesellschaftlichen Umgangs darstellen, dessen leuchtender Mittelpunkt die Frauen waren. Die provençalische Dichtung war zu einer Sache schulmäßiger Gelehrsamkeit und einer Uebung der Galanterie geworden, wie die Liebe zu einer Sache der Theorie, der es mehr auf die Methode als auf den Gegenstand ankam, der oft nur in der Einbildung lebte. Guiraut von Riquier läßt sich in Folge hiervon ein ähnliches Zusammenwerfen besserer und schlechterer Elemente zu Schulden kommen, wie dasjenige ist, gegen welches er eifert. Er tritt ganz einseitig für die höfisch-akademischen Dichter nicht blos gegen die Bänkelsänger und gegen den Mißbrauch der Dichtung, sondern auch gegen die volksthümlichen, ja gegen alle diejenigen Dichter auf, die nicht zur gelehrten Zunft gehörten, sondern zu ihr in einem bestimmten Gegensatz, vielleicht selbst in einem berechtigten, standen.

Der weise König, aus dessen den Sietes partidas eingefügter Verordnung man zugleich im Allgemeinen erfährt, wie diese Verhältnisse sich in Spanien ausgebildet hatten, faßt daher folgende Entschließung:

„Wer es versteht, findet, daß die Instrumente auf lateinisch instrumenta heißen; daher kommt der Name Instrumenteur, und das sind eigentlich die römischen histriones; die Troubadours heißen dagegen auf lateinisch inventores; aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebührliche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne daß man sie weiter unterscheidet. Dies ist, die Wahrheit zu sagen, ein Mißbrauch. Andere Namen gibt es offenbar im Romanischen nicht, und so heißen alle, selbst die Seiltänzer- und Possenspieler, Jongleur, ein Gebrauch, der zu tief eingerissen ist, um ihn leicht abschaffen zu können. In Spanien ist die Sache besser eingerichtet und wir wollen daran nichts geändert wissen; hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heißen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers, diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer Schlechtigkeit wegen Cazuros (Possenreißer). So ist der Brauch in Spanien und leicht kann man am Namen die Künste erkennen. Allein in der Provence heißen sie alle unterschiedlos Jongleurs, und das scheint uns ein großer Fehler jener Sprache, in welcher doch gut erfundene Gedichte mit dem meisten Beifall aufgenommen werden."

„Wir rathen und erklären daher von Rechts wegen, daß alle Diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, sowie Diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente spielen oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, daß alle diese unter dem Namen Jongleurs nicht begriffen werden sollen; eben so wenig diejenigen, die, den Höfen nachgehend, ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen und gefällige edle Beschäftigungen verschmähen. Man nenne sie Bouffons, wie dies in der Lombardei der Fall ist."

„Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, dürfen allein den Namen Jongleur führen. Sie müssen an den Höfen erscheinen und belohnt werden, da sie Lust und Zeitvertreib mitbringen."

„Diejenigen, welche die Geschicklichkeit besitzen, Verse und Liedweisen zu erfinden, von diesen zeigt die Vernunft, wie man sie nennen muß. Denn wer Tanzlieder, Cobla's und Balladen, Alba's und Sirventes meisterhaft zu dichten versteht, dem gebührt der Name Troubadour und von Rechtswegen größere Ehre, als dem Jongleur, der durch die Werke des ersteren besteht."

„Eben so müssen die vorzüglichsten Troubadours, wenn man auf das Recht sehen will, eine besondere Ehre genießen. Denn wer Canzonen und Verse mit Zeugnissen, und angenehme Erzählungen mit schönen Lehren zu schmücken versteht, worin er weltlich und geistlich kundgibt, wie der Mensch das Gute vom Bösen unterscheiden könne, dem muß man Ehre auf der Welt bezeigen, mehr als jedem anderen Troubadour, wenn sein Benehmen mit seinen Kenntnissen im Einklang steht. Denn er zeigt uns vermittelst seiner schönen Weisheit den Weg der Ehre, der Güte und der Pflicht, indem er das Dunkle lieblich aufklärt; und wer ihm Glauben schenkte, der würde spät zu Schaden kommen. Diejenigen also, welche die Meisterschaft des erhabenen Dichtens besitzen und diese mit gutem Benehmen verbinden, sind die vollkommensten Troubadours, und wir sehen kein Hinderniß, warum ihnen dem Namen und der That nach nicht Ehre widerfahren sollte. Wir erklären daher, daß die vorzüglichsten Troubadours, die in Versen, Canzonen und anderen oben genannten Gedichten uns lehren, wie edle Höfe und hohe Thaten beschaffen sein müssen, den Namen Doctoren der Poesie verdienen, denn sie belehren Jeden, der sie versteht. Wer selbst Lebensart besitzt, wird sie forthin so nennen; auch glauben wir dies von Allen, die Kenntnisse haben, und sollte es ihnen auch nur in Betracht der Sprache gefallen, die am meisten zur Dichtkunst geeignet ist. Und so sind Alle, die man dort zu Lande Jongleurs nennt, abgetheilt und durch besondere Namen unterschieden."

Ganz scheint der weise König die Wünsche Guiraut Riquiers also doch nicht erfüllt zu haben, dessen Beschwerden hauptsächlich gegen diejenigen gerichtet waren, „die sich unberufen und den Geschickten zum Nachtheil mit Gesang, Dichtkunst und Musik befassen", „denen man mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet als die Verständigen" und „die ihre Kunst zu Schmähungen anwenden" oder „schlechtweg

Strophen, Sirventen und Tanzlieder dichten". Ich finde, daß der König all dies so gut wie nicht berührte, sondern seine Entscheidung etwas anders begründet hat.

Die provençalische Ritterdichtung ist unmittelbar für die Geschichte des Dramas von nur geringer Bedeutung. Sie ist aber hier in Betracht zu ziehen, weil sie auf die Ritterdichtung anderer Länder und hierdurch auf die Dichtung überhaupt einen bald bedeutenderen, bald geringeren Einfluß ausgeübt hat. Diese Dichtung ist von einem überwiegend lyrischen Charakter und ihre Lyrik hauptsächlich Minnedichtung gewesen. Obwohl, soweit wir sie kennen, schon Kunstdichtung, schlagen ihre frühesten Erzeugnisse doch einfache Töne und frische Naturlaute an. Ihre Bedeutung liegt hauptsächlich darin, daß mit ihr ein subjectives Element in die Dichtung eintrat. Allmählich ward sie jedoch künstlicher, nach Begriffen geregelter und höfischer conventionell, um zuletzt fast ganz akademisch zu werden. Einflüsse des scholastischen Geistes sind nicht zu verkennen, auch arabischer Einfluß, wenngleich im Einzelnen nicht nachweisbar, dürfte im Ganzen nicht völlig zu verneinen sein. — Immer aber hat es daneben einzelne Dichter gegeben, welche für Einfachheit und Natürlichkeit eintraten und ihre höchste Ehre darein zu setzen vorgaben, Allen verständlich zu sein. Flossen der Dichtung doch, wie wir gesehen, in den Jongleurs immer wieder frische volksthümliche Elemente zu. Allein der natürliche Ton schien immer schwerer gefunden werden zu können. „Kaum weiß ich," sagt Giraut von Borneil, „wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es Jedem verständlich machen und bequem zum Gesang einrichten kann; denn ich dichte es zu reiner Lust. Leicht könnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht Alle theilnehmen, scheint mir nicht vollkommen" *). So wie ein anderes Mal: „Meine Lieder dünken mir nur schön, wenn sie die Mädchen am Brunnen singen."

Die provençalische Ritterdichtung, ursprünglich aus innerstem Bedürfnisse hervorgegangen, fand ihre Antriebe nur zu bald in dem Verlangen nach Ruhm, nach Liebesglück und nach Lohn. Sie wurde

*) Diez a. a. O. S. 72.

reflectiv und absichtsvoll, die Liebe zu einem Cultus, aber zu einem Cultus der Phantasie und des Gedankens. „Derjenige," singt ein Troubadour, „versteht von der Liebe wahrlich nichts, der den vollen Besitz seiner Dame begehrt. Das ist keine Liebe mehr, die auf die Wirklichkeit ihr Absehen stellt, die aufhört ein Cultus des inneren Gefühls und des Gedankens zu sein"*). In dieser vergeistigenden Auffassung wurde aber die Liebe auch noch in eine wunderliche Verbindung mit dem Begriffe der Ehre gebracht und das Verhältniß des Liebenden zu der Geliebten in spitzfindiger Weise geregelt. Das Geheimniß der Liebe zu wahren galt als das höchste Gebot der Ehre und doch schenkte die Dame dem Sänger oft nur darum ihre Gunst, um von ihm in einer noch erkennbaren Weise im Liede verherrlicht zu werden. Auch war, wie die Gesetze der Liebeshöfe uns zeigen werden, dieser vergeistigende poetische Cultus der Liebe nicht selten der Deckmantel einer recht greifbar realen.

Die hauptsächlichsten Formen der provençalisch-lyrischen Dichtung waren außer dem Vers (der einfachsten, volksthümlichsten) die Canzone (cansos), die ausschließlich der Liebe und Gottesverehrung geweiht war und sich sonst wohl nur durch eine kunstvollere und erweiterte Form von dem Vers unterschied. Zu ihr im vollsten Gegensatze stand der Sirventes, das Lob- oder Rügegedicht, welches die Liebe ganz von sich ausschloß. Es ist ein Gedicht, das im Dienst des Herrn verfaßt ist, daher es ursprünglich wohl nur den Jongleurs oder solchen Troubadours gebührte, welche Hofdichter waren. Doch scheint der Herr auch nicht selten ein freierwählter und das Bedienen in zweideutigem Sinne genommen zu sein. Im Gegensatz zu dem oft so spiritualistischen, transcendentalen Charakter des Minneliedes ist es fast immer ganz unmittelbar auf das Leben und bestimmte Verhältnisse des Lebens gerichtet. Als Rügelied zeigt es nicht selten den Dichter von seiner besten Seite, ritterlich in dem alten Sinne, unerschrocken für Recht und Wahrheit gegen List und Gewalt auftretend, die Entsittlichung der Zeit rücksichtslos brandmarkend, wobei auch der Geistlichkeit nicht geschont wurde.

*) Klein a. a. O. Bd. IV. S. 57.

„Nicht wehren soll mir Furcht noch Scheu
Ein Dienstgedicht zu singen frei
Zu Dienst der Herrn der Clerisey"

singt Guillem de Figureiras und

„Ganz dem Dienst des Herrn ergeben,
Der Erlösung uns erwarb,
Schmerzvoll an dem Kreuze starb,
Sing ich Wahrheit ohne Beben"

leitet ein Anderer, Guillem Anelis, sein Rügelied gegen die Geistlichkeit ein.

Das Klagelied (planch) erklärt sich durch seinen Namen. Die für die vorliegende Darstellung wichtigste Form ist aber die Tenzone, das Streitlied, auch joix partitz genannt. Es ist von dialogischer Form. In der ersten Strophe legt nämlich der Dichter einem Anderen zwei sich widersprechende Sätze vor, ihm überlassend, welchen von beiden er vertheidigen will. Das letztere geschieht in der zweiten Strophe, worauf sich der erste Dichter in der dritten bemüht, die Unklugheit dieser Wahl darzuthun. Der Streit dehnt sich gewöhnlich über noch einige Strophen aus, bis beide Dichter übereinkommen, sich einem Schiedsrichter zu unterwerfen. — Das Streitgedicht hat selbst wieder zu einem schon fast ein Jahrhundert dauernden Streite Veranlassung gegeben, der zwischen den Schriftstellern Frankreichs darüber geführt wird, ob der Preis der Erfindung desselben dem Süden oder Norden Frankreichs gebührt, worauf ich indeß nicht eingehen kann. Die in den Tenzonen behandelten Streitfragen gaben vielleicht die erste Anregung zur Gründung der späteren Liebeshöfe. Dies wird sich aus der Art der darin verhandelten Sätze erkennen lassen, daher ich einige von ihnen hier darbiete: „Ein Liebender liebte zwei Frauen, die eine hatte ihm ihr Herz erst nach langem Sträuben geschenkt, die andere ihn dagegen nicht lange seufzen lassen — welcher von beiden war er größeren Dank schuldig?" — „Ein Liebender wird bei jedem Anlaß von heftiger Eifersucht erfüllt, ein anderer baut so fest auf die Treue der Geliebten, daß er darüber nicht einmal gewahr wird, wie triftigen Grund sie ihm zur Eifersucht gibt — welcher von beiden gibt hierdurch wahrere Beweise der Liebe?"*) —

*) Parfait, Histoire du théâtre français etc. Paris 1745. T. I. p. 5 u. f.

„Muß eine Frau für ihren Geliebten eben so viel thun, als er für sie?" — „Soll ein Liebender, der glücklich ist, vorziehen, der Geliebte oder Gatte seiner Dame zu sein?"*) — Von den übrigen

*) Diez a. a. O. S. 192. 193. Damen, zum Schiedsgericht über diese und ähnliche Fragen erwählt, können leicht auf den Gedanken gekommen sein, ein Gericht einzusetzen, welches nicht blos über diese vielleicht nur fingirten, sondern über wirkliche ähnliche Fälle entschied, freilich nur um eine moralische Wirkung damit auszuüben, die sich höchstens bis zum gesellschaftlichen Ausschluß des Verurtheilten ausdehnen konnte, weil es im Uebrigen ja ganz davon abhing, ob dieser sich dem Ausspruche unterwarf oder nicht. Man hat diese Gerichtshöfe vielfach in Zweifel gezogen, namentlich ist dies von deutschen Gelehrten geschehen. Hauptsächlich nur aus dem Grunde, weil die Quelle, welcher die Nachrichten darüber entsprangen — Jean Nostradamus, der erste Geschichtsschreiber der Troubadours und Bruder des bekannten Astrologen — für eine zu unsichere gehalten ward. Neuerlich haben sich Raynouard, Fauriel und der Geschichtsschreiber Henri Martin (histoire de France au règne de Louis le gros) für die Existenz dieser Gerichtshöfe ausgesprochen und sich dafür auf die Schrift eines Zeitgenossen derselben, des königlichen Caplans Maître André (de arte amandi et reprobatione amoris) berufen, in welcher sich auch ein Schiedsspruch der Ermangarde de Narbonne erhalten hat. 1876 aber hat Antony Meray dem Gegenstande ein ganzes Buch (La vie au temps des cours d'Amour) gewidmet, welches nicht nur ungleich mehr Licht über denselben verbreitet und den erhalten gebliebenen Liebescodex jener Gerichtshöfe mittheilt, sondern auch die Ansicht vertritt, daß die Frauen, die sie in's Leben riefen und sie bildeten, hauptsächlich die Empfindungen und Rechte des weiblichen Herzens gegen die Willkür, mit der in der Ehe durch ihre Väter im Familieninteresse über sie verfügt ward, zu vertheidigen und einen veredelnden Einfluß auf das Verhältniß der Geschlechter auszuüben gesucht hätten. Das letztere wird auf Grund jenes überlieferten Codex den Franzosen aber eher, als uns Deutschen einleuchten, wie jene ja auch wieder heute ähnliche Wirkungen ähnlichen Verhältnissen gegenüber ihrem Ehebruchs-Drama zusprechen. Gleich das erste Gesetz dieses Code d'amour wird uns an diese Dramen erinnern und eben darum auch Bedenken erregen. Es heißt: „Die Ehe ist kein Hinderniß für die Liebe." Denn nach meinem Dafürhalten verdient es die Auslegung nicht, welche ihm Klein (Gesch. d. Dr. Bd. IV. S. 57) zu Theil werden ließ, indem er sagt: Der Code d'amour erklärt die Liebe unter Eheleuten für nicht gut möglich, denn der Liebesgenuß vermindere die Liebe, und die Leichtigkeit, ihn in der Ehe zu befriedigen, widerspreche der wahren Liebe, die ein reiner Huldigungscultus, ein Seelenverhältniß sei, das der körperliche Besitz aufhebt." Dieser reine Huldigungscultus des Code d'amour ist im Gegentheil auf sehr greifbare Dinge gerichtet und schließt den körperlichen Besitz keineswegs aus. Ich will mich hierfür nur auf einige dieser Gesetze berufen. Art. VI. L'homme n'est admis aux intimités d'amour qu'à l'âge de la pleine puberté. Art. VII. Nul ne doit être privé, sans cause majeure, de la jouissance de son amour. Art. XXVI. L'amour

lyrischen Formen seien noch das Schäferlied (pastoreta oder pastorella), das Tag- und das Abendlied, die Ballade (balade), das Tanzlied, der Rundgesang, die Sextine (sechszeilige Strophen, von denen die zweite die erste in umgekehrter Anordnung wiederholt), der Sermon (sermon), das moralische Gedicht genannt. Die provençalische Pastourelle scheint von der nordfranzösischen angeregt zu sein, obschon sie von einer ganz anderen, und was für die vorliegende Betrachtung von Wichtigkeit ist, immer von dialogischer Form ist. Die nordfranzösische Pastourelle ist volksmäßig. Die provençalische nicht, ihr geht die innere Wärme und charakteristisches Costüm ab*). Auch die provençalische Romanze, obschon erzählend, ist lyrischen Charakters. Von epischen Formen, die bei den Provençalen verhältnißmäßig spärlich vertreten sind, wurden hauptsächlich der Roman, die Novelle und die Legende gepflegt, doch ist hier nordfranzösischer Einfluß nachweislich. Immer bewahrte ihre Dichtung aber sowohl in den Formen, wie in der Behandlung derselben ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, und obschon die römischen Dichter den Troubadours theilweise bekannt waren, läßt sich doch nirgends Nachahmung derselben beobachten.

Die dramatische Dichtung war lange nur durch ein einziges und nur theilweise in provençalischer Sprache geschriebenes Mysterium (s. S. 39), das erhalten geblieben, vertreten. Doch führten die Gebrüder Parfait**) mit Beziehung auf Nostradamus (s. a. S. 90) und Duverdier***) noch eine größere Anzahl dramatischer Dichtungen mit Angabe der Autornamen, zum Theil selbst des Inhalts, an, von denen ein satirisches Drama: l'herésie des Pères (l'hérégia dels Peyres) von Anselm Faydit, welches gegen die die Albigenser verurtheilenden Concile gerichtet ist, und fünf gegen die Königin Johanna von Neapel gerichtete satirische Stücke besonders hervorgehoben werden, die Parasol († 1383 an Gift) geschrieben, dem damals

ne doit rien refuser à l'amour. Sowie das Codicil: Qu'un modeste rougeur accompagnera toujours les voluptés d'amour, soit qu'on les donne, soit qu'on les reçoive.

*) J. Brakelmann, Die Pastourelle der nord- und südfranz. Poesie. Jahrb. für roman. und engl. Lit., Bd. IX. S. 155 u. f.

**) a. a. O. I. p. 12 u. f.

***) Croix du Maine et Duverdier. Bibliothèque française. Lyon 1585.

er den Grafen Artois, der in einer politischen Mission nach Neapel ging, dorthin begleitete, wo er kurze Zeit später, 1286, auch starb, und wo der Graf von Artois ihm ein Denkmal errichten ließ. Sein Jeu de Robin et Marion*), „chi commeche li gieux de Robin et de Marion c'Adans fist" heißt es in dem Manuscript desselben, scheint 1285 in Neapel entstanden zu sein.

Das Jeu d'Adam besteht aus 17 Personen, die theils der Umgebung des Dichters, theils der Feenwelt angehören. Es kann in seinem realistischen Theile als das älteste Lustspiel im modernen Sinne bezeichnet werden. Der romantische Theil bezieht sich auf einen alten Volksglauben, nach welchem am ersten Mai jedes Jahres die Fee Morgane mit ihrem Gefolge erscheint, um auf einem schattigen Platze Erfrischungen einzunehmen, die man ihr im Grünen bereitet hat. Sie kommt von dem wilden Heere des Hennequin angekündigt und geleitet, den Magnin in dem Verdacht hat, der Urältervater des späteren Harlekin gewesen zu sein. Zu Adams Zeit hatte derselbe etwa die Bedeutung des Erlkönigs, und wie bei Shakespeare Oberon, um sich Titanien zu versöhnen, Puck an diese entsendet, so schickt hier der in Morgane verliebte Hennequin seinen Croquessos an letztere ab. Beide Theile des Spiels, die ihm den Doppeltitel gegeben haben, sind leicht mit einander verknüpft. Dieses selbst aber läuft schließlich in die Allegorie eines Gelegenheitsspiels zur Verherrlichung des Puy's von Arras und seines Prinzen aus, immerhin aber so, daß der realistische Scherz schließlich doch wieder über die Romantik den Sieg davon trägt und das letzte Wort behält.

Die Stärke des Stücks liegt in der Charakteristik. In ihr kündigt sich bereits der Geist einer neuen Zeit, eine frische und individuelle Selbständigkeit der Lebensauffassung, eine Freiheit, Sicherheit, Kraft der Individualisirung an, wie wir ihr weder vor, noch zwei Jahrhunderte nach ihm in den dramatischen Spielen wieder begegnen. Ich hebe, um dies erkennen zu lassen, nur eine Stelle des Eingangs hier aus:

„Warum ich mein Kleid vertauscht, wollt ihr wissen? Weil ich mir eine Frau nahm, ihr Herren! Jetzt aber wend' ich mich wieder zur Klerisei zurück. Ich will an den alten Traum wieder anknüpfen, zuvor aber Abschied nehmen von euch. Keiner soll sagen, daß ich mich umsonst berühmt, nach Paris zu gehen. Man

*) Coussemaker, E. de, Oeuvres d'Adam de la Hale. Paris 1872.

kann immer noch wieder vernünftig werden, wie sehr man auch schon verzaubert war; denn große Krankheit gibt lange Gesundheit. Nein, lachet nur nicht! Mich haben die Freuden, die ich in Arras genoß, noch nicht so gefangen genommen, daß ich den Studien darüber entsagte. Da Gott mir Talent gab, so will ich's auch zeigen. Ich habe hier lange genug die Taschen mir leichter gemacht."

„Aber — wirft man ihm ein — was soll aus Marion, eurer jungen Frau, werden. Wen die heilige Kirche zusammengegeben, den kann nichts wieder trennen. Das hättet ihr euch vor der Ehe zu überlegen gehabt."

„Wahr — erwiderte Adam — und wie ein Orakel gesprochen. Wer aber ist, so lange er jung, wohl so weise? Die Liebe hatte mich in dem Punkte gepackt, wo der Liebhaber sich zweimal spornen muß, um zur Vertheidigung überzugehen. Sie hat mich im ersten Kochen der Jugend ergriffen, mitten in dem Keimen und Sprossen der hitzigen Jahreszeit, da die Sache im vollsten Safte stand. Da denkt keiner an das, was ihm nützt, sondern nur, wornach ihn gelüstet. Der Sommer war mild und rein, grünend und blühend, vom Gezwitscher der Vögel erheitert. Ich befand mich grade unter den hohen Laubdächern eines Gehölzes, an einer plätschernden Quelle, deren Wasser über glitzernden Sand floß, da ich derer, die nun meine Frau ist, und deren Haut mir jetzt bleich und gelblich erscheint, zuerst ansichtig wurde. Wie lachend, wie voll des süßesten Liebreizes, wie zierlich erschien sie mir da — und jetzt — wie dick, wie langweilig und reizlos. Ihr Haar war von goldigem Glanz, glatt, wellig, elastisch. Und nun — wie fahl und unansehnlich fällt es in schlaffen Striemen herab! Ach, Alles erscheint mir verändert an ihr. Wie edel, weiß, frei und gewölbt war damals die Stirn, die heute so schmal und gerunzelt ist. Die Brauen waren fein, zierlich geschwungen, von dunkelstem Braun und, um die Schönheit ihres Blickes zu heben, wie mit einem Pinsel gemalt. Jetzt laufen sie grade hin und, als ob sie davon fliegen wollten, auseinander. Ihre Augen, nun schwarz, erschienen mir damals vom leuchtendsten Blau, fein gespalten, innig und groß, mit zierlichen Lidern, die sich mit einem Zwillingspaar der niedlichsten Fältchen nach Willkür schlossen und öffneten. Ihr Blick ganz Unschuld und Liebe! Dazwischen der feine, schmale Rücken der Nase, der ihrem ganzen Gesicht das herrlichste Ebenmaß und den Ausdruck frischester Heiterkeit gab; zu beiden Seiten umrahmt von einer schneeigen Wange, die, wenn sie lachte, zwei Grübchen zeigten durchhaucht von einem schimmernden Roth, das bis unter die Haare verlief. Nein! Gott würde nicht zu Stande kommen, ein Gesicht wie das zu erschaffen, als welches das ihre mir damals erschien. Und dann dieser Mund, voll in der Mitte und nach den Seiten in zwei spitze Winkel verlaufend, wie eine erbrechende Rose, so frisch und so roth, mit einer Reihe glänzender Zähne darin, fest aneinander geschlossen, darunter das gespaltene Kinn, an das sich ein Hals schloß, der bis an die Schultern nicht die leiseste Einsenkung zeigte, nach vorne gewölbt; der Nacken von reinster Weiße und Glätte, edel geformt, sich etwas über das Kleid hervorwölbend. Die Achseln, ein wenig frei, von denen zwei Arme niederfielen, schmal und voll, je wie es der Gliederung derselben entsprach. Doch entzückte es fast noch mehr, ihre weißen Hände zu sehen, aus denen die anmuthigen langen Finger hervorwuchsen mit den feinen Gelenken, den schlanken Spitzen, von schönen Nägeln bedeckt, durch welche das Blut

und Elemente und ist mit größter Wahrscheinlichkeit für die Aufführung bestimmt gewesen. Nach einem Prolog erläßt der Tod einen allgemeinen Mahnruf. Ein Geistlicher fordert darauf zu christlichem Lebenswandel auf. Der Tod ladet nun alle zum verhängnißvollen Tanze, den er mit zwei Jungfrauen beginnt. Dann trifft der Rangordnung nach dasselbe Schicksal sämmtliche Stände vom Papste bis zum Bauer herab. Das Gedicht ist in Octavstrophen von Versen de arte mayor (einer Verdoppelung der volksthümlichen sechssylbigen Redondillas) geschrieben. Hierher gehört ferner ein allegorisches Spiel des Marques von Villena, welches 1414 bei der Krönung Ferdinands von Castilien zum König von Aragon aufgeführt wurde und in welchem die Personificationen der Gerechtigkeit und Barmherzigkeit, der Wahrheit und des Friedens auftreten, denen man in dieser gegensätzlichen Zusammenstellung auch noch bei anderen Völkern begegnet. Daß zu Ende des 14. Jahrhunderts dramatische Spiele schon allgemein üblich waren, geht übrigens noch aus einer Bemerkung des Sendschreibens des Marques von Santillana an Don Pedro, den Connetable von Portugal, über Poetik hervor, worin er sagt, daß sein Großvater Gonzalez de Mendoza neben anderen Gedichten auch Wechselgesänge gemacht habe nach Art der Schauspieldichter, wie die Plautinischen und Terenzianischen. Die Comedieta de Ponza des Marques de Santillana erwähne ich aber nur, weil es hergebracht ist, sie wegen ihres Autors, ihres Titels und ihrer dialogischen Form, die wohl alles ist, was ihr vom Drama eigen, in Zusammenhang mit der Entwicklung des letzteren zu bringen. Man braucht nur die ihr vorausgeschickten Definitionen von der Tragödie, Satire und Komödie zu lesen, um zu begreifen, daß selbst, wenn ihr Autor eine wirkliche Komödie hätte schreiben wollen, was gewiß nicht in seiner Absicht lag, er das doch schwerlich erreicht haben würde. Komödie heißt ihm nämlich diejenige Gattung von Gedichten, deren Anfänge mühevoll sind, deren weitere Entwicklung, wie ihr schließlicher Ausgang, aber fröhlich und glücklich ist.

Selbst noch jetzt dauerten, wie uns die Kirchenverbote beweisen, nicht nur die dramatischen Spiele, sondern auch ihr Mißbrauch in Kirchen fort. Das Concil von Aranda von 1473 eifert immer wieder gegen die an verschiedenen Festtagen darin stattfindenden

Spiele, Masken und unanständigen Aufzüge; und derartige Aeußerungen dauern bis in's nächste Jahrhundert noch fort.

6. Die Bühne des Mittelalters.

Die mittelalterliche Mysterienbühne. — Dreitheilung derselben. — Ueber- und Nebeneinanderordnung der Schauplätze. — Symbolische und theatralische Darstellungsweise. — Einrichtung der Mysterienbühne der confrèrie de la Passion in Paris. — Das Silete. — Decorationen. — Die Bühneneinrichtung der stehenden Theater in England. — Deutschland; die Oberammergauer Bühne. — Die Mysterienbühne der Italiener.

Ein Blick auf die Bühne der außerhalb der Kirchen stattfindenden mittelalterlichen Spiele wird schon deshalb noch geboten erscheinen, weil das neue Drama sich theils auf derselben entwickelte, theils sich ihrer doch noch längere Zeit mit nur geringen Veränderungen bediente. Ich werde aber dabei hauptsächlich nur die Mysterienbühne berücksichtigen, da wir über die Aufführung der volksthümlichen weltlichen Stücke, soweit sie nicht auf derselben Bühne, wie die Mirakel- und Mysterienspiele aufgeführt wurden, bestimmterer Nachrichten entbehren. Doch scheinen die Farcen und Sotties auf kleineren, einfacheren Bühnen gespielt worden zu sein und die berufsmäßigen Schauspieler sich meist jener beweglichen Bühnen, die wir in England als Pageants und Scaffolds kennen lernten, bedient zu haben, da selbst die confrèrie de la passion eine solche bei Aufführung ihrer Farcen in Anspruch nahm.

Obschon die mittelalterliche Mysterienbühne sich in verschiedenen Ländern und Orten ohne Zweifel in verschiedener Weise ausgebildet und im Laufe der Zeiten in ihrer Einrichtung große Veränderungen erfahren hat, so werden sich doch gewisse Grundverhältnisse, wenn auch bald mehr, bald minder bestimmt, überall wieder erkennen lassen. Zu ihnen gehört die durch die Natur des Mysteriendramas bedingte Dreitheilung der Bühne, nur daß die Anordnung dieser drei Theile eine verschiedene sein konnte und eine verschiedene war. Auch das antike Drama bot eine dreitheilige Einrichtung dar. Auch hier gab es einen erhöhten Raum für die Göttererscheinungen, sodann die charontische Stiege, welche zum Tartarus hinabführte, so wie die Unterbühne für die Versenkungen und Geistererscheinungen und endlich den Schauplatz für die

fängen derselben, da die Sieta Partidas nicht nur von Juglars, sondern von Juglaresas sprechen. Ja, in den Berichten über die Aufführungen der Stücke des Encina wird zum ersten Male hervorgehoben, daß die Frauenrollen darin von jungen Männern gespielt worden seien. Doch scheint es nicht, daß die Frauen darum jemals ganz von der Bühne in Spanien verschwanden, da, wie wir sahen, nur etwas später, eine vornehme Dame, die Tochter Gil Vicente's, als Schauspielerin berühmt werden konnte. Erst im Jahre 1565 entstand auch in Madrid ein feststehendes Theater. Die Brüderschaft der Passion (la confradia de la Pasion) erwarb nämlich hier um diese Zeit das Gerechtsam, in den Hofräumen, Corrales, der ihren Mitgliedern gehörigen Häuser in den Straßen del Sol und del Principe Schaugerüste aufzuschlagen, um dieselben zum Vortheil ihrer frommen Zwecke an Schauspielertruppen zu vermiethen. Zwei Jahre später erhielt die confradia de la soledad (vom Muttergottesbilde der Einsamkeit) ein ähnliches Privileg. Es entstand hieraus zwischen beiden Brüderschaften ein Streit, der 1574 durch ein Compromiß geschlichtet wurde, welches die Einnahme aller dieser Corrales zum dritten Theile der Brüderschaft de la soledad und zu zwei Drittheilen der de la Pasion überwies. Diese Ueblichkeit, die theatralischen Darstellungen mit einem wohlthätigen Zweck zu verbinden, wurde in anderen Städten bald nachgeahmt, zunächst von Sevilla. Sie trug unstreitig viel dazu bei, die sich gegen sie erhebenden Anfeindungen abzuschwächen. Die Frage, ob die Theater überhaupt zu dulden seien, war wiederholt, besonders lebhaft 1586, zur Erörterung gekommen und damals dahin entschieden worden, daß nur die leichtfertigen Tänze und Lieder von der Bühne zu verbannen seien, da im Uebrigen das Schauspiel eine dem Volke heilsame Unterhaltung wäre. Auch der beantragte Ausschluß der Frauen von der Bühne ward abgelehnt, weil man mit Recht die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben für noch anstößiger hielt. Schack ist der Meinung, daß die Comedias divinas hauptsächlich darum entstanden seien, um weiteren Angriffen der Geistlichkeit vorzubeugen. Als Verfasser derartiger Dramen vor Lope de Vega führt Rojas Alonso und Pedro Diaz an. Die Comedias divinas kamen von jetzt an so sehr in Gebrauch, daß es in Sevilla keinen Dichter gab, der nicht mit einem solchen Stück hervorgetreten wäre.

Die Einrichtung der Corrales, welche von den Hintergebäuden der Häuser gebildet wurden, war aber folgende. Den tiefsten Theil des anfänglich ganz offen bleibenden Hofraums nahm die Bühne ein. Der übrige Raum war in zwei Theile getheilt, von denen der vorderste der patio, der hinterste die gradas hieß, worunter man die hier amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen verstand. Im Patio standen und saßen die über Beifall und Mißfallen entscheidenden Zuschauer, die wegen der lauten, salvenartigen Ausbrüche ihres Urtheils den Spottnamen der Mosqueteros (des Fußvolks) erhalten hatten. Die Fenster (ventanes) der anstoßenden Häuser wurden als Logen benützt. Man unterschied die desvanes (Dachkammern), welche die oberen Logenreihen bildeten, von den aposentos (Stübchen), der untersten Logenreihe. Zu Calderons Zeit wurden die Desvanes auch wohl die Tertulia genannt, weil hier vorzugsweise die Gelehrten saßen und Tertullian damals der Modeschriftsteller derselben war. Auf die von hier ausgehenden Urtheile legten die Dichter natürlich das größte Gewicht. Die Logen waren meist mit Gittern versehen, besonders diejenigen, welche von den Damen benützt wurden, und hießen dann resjas oder auch celosias. In späterer Zeit war den Frauen der niederen Stände eine besondere Loge im Hintergrunde der Corrales, die cazuela (Schmorpfanne) angewiesen worden, eine andere, Alojero genannt, den über die Ordnung wachenden Alcaden. Im Jahre 1574 hatte der in der Straße del Principe zu Madrid gelegene Corral der Isabel de Pacheco durch Alberto Ganassa, den Director einer italienischen Schauspielergesellschaft, die darin spielte, verschiedene Verbesserungen erhalten, deren wichtigste die Bedeckung des Bühnenraums und der Gradas war, so daß nur noch der Patio offen blieb. Obschon man von der Musik auf der spanischen Bühne mannichfaltige Anwendung machte, so gab es in den damaligen Theatern doch keinen Orchesterraum. Die Musik war entweder hinter der Bühne aufgestellt oder erschien gelegentlich mit auf derselben, so z. B. beim Absingen der die Vorstellung einleitenden Romanzen. Die Einrichtung der Bühne (tablado) selbst war noch sehr einfach. Einen Vorhang gab es noch nicht. Daher auch die Stücke immer mit Auftritten beginnen mußten. Bei den einfachen Stücken genügte wohl meist ein schlichtes Teppichbehänge, welches die Scene umgab. Doch kamen, nach Rojas, schon um 1580

Decorationen und Verwandlungen, Geistererscheinungen und Kriegslärm vor. Auch war das Costüm glänzender und luxuriöser geworden, besonders der Frauen, die es indessen wohl meist den jetzt mehr und mehr um sich greifenden galanten Beziehungen verdankten. Im Ganzen wird man sich aber, nach Beschreibungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die scenische Ausstattung noch immer sehr bescheiden zu denken haben.

Inzwischen waren neben den Theatern der Straßen del Sol und del Principe in Madrid noch zwei andere entstanden, der Corral der Wittwe Valdivieso und der des Christoval de la Puente, der in der Calle del Lobo lag. Gleichwohl forderte das Theaterbedürfniß schon bald wieder ein neues, größeres Theater, was 1579 den Bau des Corral in der Calle de la Cruz zur Folge hatte, des größten aller Theater von Madrid. Es rief 1583 noch ein ähnliches Theater in der Straße del Principe in's Leben; wogegen die früheren kleineren Corrales, mit Ausnahme desjenigen der Isabel de Pacheco, nun außer Gebrauch kamen. Die neuen Theater del Principe und de la Cruz waren fortan die Haupttheater Madrids und bald auch die tonangebenden von ganz Spanien. Sie sind dies mit den, den veränderten Forderungen der Zeit entsprechenden Umgestaltungen noch bis heute geblieben.

Als Schauspieldirectoren, welche in dieser Zeit in Madrid spielten, werden Alonso Rodriguez, Gonzalez, Juan Granados, Alonso Velasquez, Francisco Salcedo, Alonso Cisneros, Ribas Saldaña, Francisco Osorio, Quiros und Galvez genannt.

Die beiden Richtungen, welche sich damals wie in der Dichtung überhaupt, so auch im Drama feindlich entgegenstanden, die italienisch-antikisirende und die volksthümlich-nationale, bekämpften sich natürlich auch in der Theorie. Don Luis Zapata übersetzte in diesem Sinne die Ars poetica des Horaz und Juan Perez de Castro die Poetik des Aristoteles. Die bedeutendste selbständigere Arbeit dieser Art ist die Philosophia antiqua poetica des Doctor Alonso Lopez Pinciano*) (Leibarzt der Kaiserin Maria, Wittwe Maximilian II.), von Schack (der Auszüge aus ihr

*) Madrid 1596.

gibt), als ein in Briefform redigirter Commentar der Poetik des Aristoteles charakterisirt, in welchem die Grundregeln, die nach des Verfassers Meinung die castilische Poesie zu leiten hatten, zwar nach den Principien der alten Philosophie, aber ohne blinden Autoritätsglauben aufgestellt worden seien.

Der Unterschied von Tragedias und Comedias wurde nur von den italienisirenden und antikisirenden Dichtern gemacht, die übrigen bezeichneten alle Stücke, mit Ausnahme der Autos, Loas, Pasos oder Entremeses ohne Unterschied als Comedias. Obschon in den Comedias meist ernste und komische Elemente miteinander vermischt oder verbunden erscheinen, würden sich diese doch noch von solchen haben unterscheiden lassen, welche entweder nur ernste oder nur heitere Elemente enthielten. Dies geschah indeß nicht. Erst später spricht man wohl noch von Burlescas. Dagegen kam schon vor Lope de Vega die Unterscheidung von comedias de capa y espada und comedias de ruido o de teatro vor, ohne daß die Dichter doch selbst bei der Titelangabe Gebrauch davon machten. Es kann nicht Wunder nehmen, daß die Begriffe, welche die späteren Schriftsteller mit diesen und anderen Bezeichnungen verbinden, so schwankende sind, da man schon in jenen Tagen einen sehr willkürlichen Gebrauch davon machte und die damit unterschiedenen Gattungen im Laufe der Zeit große Veränderungen erfuhren oder auch theilweise miteinander verschmolzen. Ursprünglich waren wohl alle Comedias im Gegensatze zu den kirchlichen Spielen weltlichen Charakters. Als man aber auch heilige und legendäre Stoffe auf der weltlichen Bühne einführte, unterschied man diese als comedias divinas oder de santos. Die Unterscheidung de capa y espada und de ruido o de teatro bezog sich nur auf die übrigen, und zwar auf die durch den Inhalt bedingte Darstellungsweise derselben. Denn für die einfacheren bedurfte man nichts, als das herkömmliche Costüm der guten Gesellschaft, in deren Kreisen diese Stücke spielten, von dem sie daher auch den Namen capa y espada empfingen, wogegen diejenigen Stücke, welche reiche und geräuschvolle Begebenheiten zur Darstellung brachten, noch eines größeren Theaterapparats bedurften und hiervon den Namen de teatro o de ruido hatten. — Nun war es natürlich, daß Stücke, in denen Könige auftraten und eine hervorragende Rolle spielten,

in 13 Reihen erhoben, durch zwei Gänge unterbrochen waren, welche den Zuschauerraum in drei Theile trennten, von denen der mittlere für die Frauen, die beiden seitlichen für die Männer bestimmt waren. Der Zuschauerraum selbst war von der Bühne durch eine mannshohe Brüstung getrennt.

In Florenz, sowie überhaupt in Toscana, erhielten sich während der republikanischen Zeit noch die theatralischen Vorstellungen im Freien. Später fanden sie aber auch hier, mit Ausnahme der volksthümlichen Stegreifspiele, die so, wie überall, nebenher liefen, in geschlossenen Räumen, sei es im palazzo ducale, im palazzo de' priori, dem Saale der accademia fiorentina oder in dem des spedale de' tintori statt.

Was die malerische Ausschmückung der Scene betrifft, so hat man die Decoration von den Ingegni, d. i. von den beweglichen Versatz- und Versenkungsstücken und Flugwerken zu unterscheiden, bei welchen die mannichfaltigsten Mechanismen zum Zwecke der Verwandlung angebracht wurden, und die bisweilen bis zu 100 Personen faßten, mit denen sie sich auf oder nieder bewegten. Sie spielten bei den Intermedien, den mythologischen Spielen, den Ballets und der Oper eine bedeutende Rolle. Die Decoration der Renaissancebühne war anfangs ohne Coulissen und von einem überwiegend architektonischen Charakter. Das Malerische lag hauptsächlich in der perspectivischen Behandlung, die damals noch den Reiz einer neuen Entdeckung hatte. Die Gegenstände, besonders die architektonischen, waren nicht auf die Fläche gemalt, sondern massiv doch in perspectivischer Verkürzung gearbeitet und dann übermalt. So heißt es schon von der Decoration bei der Aufführung der Calandra in Urbino: „Die Scene stellte eine schöne Stadt vor, mit Straßen, Palästen, Thürmen und Kirchen, die Straßen im Relief gearbeitet, die Perspektive aber noch künstlich durch Malerei unterstützt." So heißt es auch noch in einer Beschreibung der Decoration des teatro olimpico in Vicenza vom Jahre 1710: „Die Scene bietet den Einblick in drei praktikable Straßen dar, die perspectivisch behandelt sind, so daß die letzten Häuser derselben nicht über 2 Fuß wirkliche Höhe haben." Dies scheint mit geringen Abweichungen die Einrichtung aller damals im Lustspiel zur Anwendung gekommenen Decorationen

gewesen zu sein. Sabattini[1]) gibt an, daß es Decorationen mit von zwei oder drei verschiedenen Gesichtspunkten aus aufgenommenen Perspectiven oder auch dreifache von einem einzigen Gesichtspunkte behandelte Perspectiven gegeben habe. Obschon bei den Landschaften die Perspective auch eine große Rolle spielte und bei Gärten die geometrischen Anordnungen vorherrschten, so wurden sie doch um vieles freier und malerischer als die architektonischen Prospecte behandelt. Besonders wird dies von der Darstellung der Wolken, des Olymps, des Tartarus gerühmt. Die „maravigliosi"-Prospecte des Baldassare Peruzzi zu der Vorstellung der Calandra im Jahre 1514 zu Rom waren ohne Zweifel von überwiegend architektonischem Charakter, wogegen die im Jahre 1519 von Rafael zu den Suppositi gemalten Decorationen wohl einen freieren malerischen Charakter gehabt haben dürften. Daß Peruzzi der Erfinder der Theaterprospecte gewesen, wird dadurch widerlegt, daß schon bei der obenberührten Aufführung der Calandra in Urbino (1503—8) dergleichen verwendet wurden und nach der Beschreibung des Baldassare Castiglione an den Bischof Conossa zu Tricario von seltener Pracht gewesen sein müssen. In Ferrara zeichneten sich hierin Fino Marsigli, Brosone, Giov. da Imola, Pelegrino da Udine und Dosso Dossi aus; in Florenz etwas später San Gallo und Andrea del Sarto. Sie lieferten z. B. die Decorationen zu der im Jahre 1525 stattfindenden Aufführung der Machiavelli'schen Mandragola. San Gallo stellte auch 1526 die Bühneneinrichtung zur Clizia und 1536 zu dem Aridosio her. Nach ihnen traten Bronzino, Giambologna, Bernardo Buontalenti mit ihren Ingegni und Decorationen hervor[2]). Letzterer lieferte die Decorationen zu Tasso's Aminta. Der Dichter war, sie zu sehen, heimlich nach Florenz gekommen, und wurde so

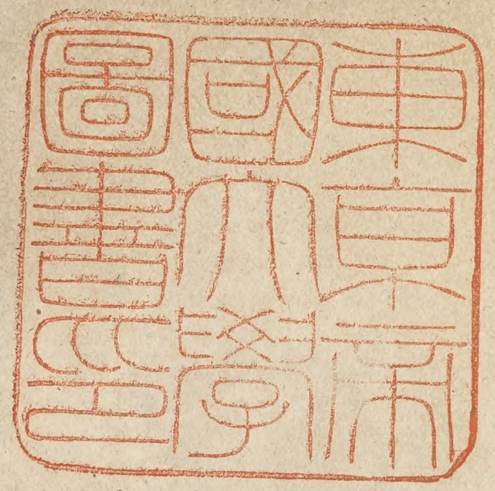
[1]) In seinem 1638 erschienenen Buch: La maniera di fabriccare i teatri.

[2]) Nähere Auskunft hierüber gibt: Lasca, Descrizione dell' apparato delle commedie ed intermedii, recitate in Firence nelle nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. (Fir. 1565.) — Mellini, Entrata e apparato per le nozze di Francesco I. (Fir. 1566.) — Cecherelli, Descrizioni di tutte le feste e mascherate per il carnevale di 1567. (Fir.) — B. de' Rossi, Apparato e intermedii per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici. (Fir. 1585). u. A.

La famiglia und Il falconiere di Pietra Ardena ein idyllisches Drama in's Leben zu rufen. Später kehrte er jedoch zum historischen Drama wieder zurück, wie in seinem Martino Lutero. Sein Beispiel fand Nachahmung. Auch gingen ihm andere Absonderlichkeiten zur Seite, so das indische Drama des Angelo de Gubernatis (Il re Nala, Il re Dasarata), sowie der Versuch Antonio Gazzoletti's in seinem San Paolo a Roma das geistliche Drama zu erneuern, dem Jacobo Cabianca mit seinem Il buon Angelo di Siena, welches die heilige Catharine verherrlicht, nachfolgte.

Die Popularisirung der Naturwissenschaft hatte den Sinn für Naturwahrheit, die Herrschaft der exacten wissenschaftlichen Methode den für Genauigkeit der historischen Detailstudien geweckt und geschärft. Dies blieb nicht ohne Einfluß auf die Poesie und das Drama. Die historische und die Naturwahrheit wurden das neue Evangelium der Kritik und darum auch der Poeten. Bei der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, mit der es zumeist ergriffen wurde, hat es bisher nur wenig bedeutendere Erscheinungen gezeitigt. Parmenio Bettoli, Antonio Giulio Barrili, Vittorio Salmini haben in dieser trockenen Manier geschrieben. Sie gehen im besten Falle nicht über mehr oder weniger geschmackvollen Eklekticismus hinaus. Inzwischen sind aber doch schon ein paar Talente hervorgetreten, welche das Studium der Natur und Geschichte nur als Mittel zum poetischen Zweck ergreifen, so daß es in der Ausführung gegen diesen verschwindet. Hier sind Pietro Cossa (geb. 1833 zu Rom) und Felice Cavallotti (geb. 1842 zu Mailand) zu nennen. Dieser hat besonders durch seinen Alcibiadèo (1874), jener durch seinen Nerone große Erfolge erzielt. Es sind zwar keine dramatischen Meisterwerke. Besonders der Alcibiadeo des Cavallotti, der schon (1872) mit seiner Agnese Aufsehen erregt hatte, hat mit seiner ungeheuren Masse von Figuren keine eigentlich dramatische Structur. Es ist eine chronologisch-epische Folge der einzelnen Begebenheiten seines Helden, aber die einzelne Scene ist meist von dramatischem Leben. Dabei ist es ein Werk voll Phantasie, Schönheitsgefühl, Kraft der Farbe, eigenthümlicher Gestaltungskraft und freiem sinnlichen Reiz. Bedeutender und origineller noch in der Auffassung ist das Werk Cossa's, der eine ganze

丁落下以



B 24186

E 100
58
II Bd I Hälfte (?) 以上落丁

dem schon 1757 erfolgten Tod seiner ersten Frau, erlangte er aber durch die käufliche Erwerbung des Amts eines königlichen Secretärs den mit demselben verbundenen Adel, was seinen Vater zur Aufgabe des Uhrmacherhandwerks zwang. Doch nicht nur durch seine mechanische Geschicklichkeit, nicht durch das Anziehende seiner liebenswürdigen Persönlichkeit allein sollte Beaumarchais bei Hofe sein Glück machen. Mehr noch trug sein, schon von früher Jugend gepflegtes und entwickeltes Talent zur Musik hierzu bei. Besonders war es sein vorzügliches Harfenspiel, welches das Interesse des Königs und seiner Töchter erregte. Er wurde der Lehrer der letzteren. Die Gunst, in welche er hierdurch bei diesen Damen trat, rief aber Neid und mancherlei Intriguen hervor, bei deren Bekämpfung er ebenso seine geistige Ueberlegenheit, wie seine ritterlichen Eigenschaften zu zeigen Gelegenheit fand. Sie hatte aber auch die Verbindung mit dem großen Geschäftsmanne Paris Du Verney zur Folge, welche, so vielversprechend sie anfangs war, später noch so verhängnißvoll für ihn wurde. Du Verney, welcher die Aufmerksamkeit des Königs bisher vergeblich auf eine von ihm gegründete Militärschule zu ziehen bemüht gewesen war, bediente sich jetzt und mit raschem Erfolg jenes Einflusses Beaumarchais'. Die Dankbarkeit des Finanziers riß diesen nun mit in die Vogue der Speculation, die er sofort im großen Stile erfaßte und hierdurch unter andrem auch die Mittel zu jenem Ankauf des königlichen Secretariats erwarb.

Beaumarchais war schon ein wohlhabender angesehener Mann geworden, als das Zerwürfniß Clavijo's mit seiner Schwester Louise in Madrid zum Ausbruche kam. Die Liebe zu seiner Familie, die eine der schönsten Seiten in seinem Leben bildet, trieb ihn sofort zur Wiederherstellung der beleidigten Ehre der Schwester an. Die Sache verlief anfangs in der von Goethe geschilderten Weise, nur daß sie in Wirklichkeit nicht den tragischen Ausgang nahm. Beaumarchais verlangte von Clavijo nichts, als eine Ehrenerklärung, um seine Schwester an einen seiner Freunde in Frankreich verheirathen zu können. Clavijo stellte dieselbe nach längerem Zaudern aus. Louise kehrte nach Frankreich zurück, ohne daß es jedoch zu der geplanten Heirath kam. Sie ging in ein Kloster.

Bei dieser Gelegenheit zeigte sich, wie noch so oft, die Beweglichkeit des Beaumarchais'schen Geistes im glänzendsten Lichte. Denn nicht nur

de Musset inspirirten und ihm geistesverwandten Dichtern. Auch er ging, wie sie, erst vom Romane zum Drama über, auch er versuchte sich sowohl im Proverbe wie im socialen Drama, auch bei ihm überwog im letzteren noch die ästhetische, auf die Kreise der eleganten Welt berechnete Absicht. Die Noth hatte ihn 1828 in die schriftstellerische Carrière getrieben. Erst 1842 betrat er aber die Bühne. Die Fehler, welche sein erstes Stück, La main droite et la main gauche, zeigt, sind auch all seinen späteren Dramen noch eigen: Häufung von Unwahrscheinlichkeiten, problematische Charaktere, die er benutzte, um zu neuen frappirenden Contrast-Situationen und Conflicten gelangen zu können. Obschon seine Stücke keineswegs alle die günstige Aufnahme des ersten fanden, blieb er doch der darin eingeschlagenen Richtung treu, die ihren Höhepunkt in dem Livre noir erreichte. Ungleich gefälliger erscheint er noch im Proverbe, in dem er manches überaus Frisches, Anmuthiges, ja selbst Glänzendes schuf, wie Le lion empaillé; Une tempête dans un verre d'eau und Dieu merci le couvert est mis. Auch diese Gruppe hat noch einige Nachfolger gehabt, von denen François Coppée, geb. 1843 zu Paris, hier genannt werden mag

Die Februarrevolution bezeichnet, wie in der Entwicklung des französischen Lebens überhaupt, auch eine Art Abschnitt in der Entwicklung des französischen Dramas. Sie gab den Grundsätzen des Socialismus eine größere Verbreitung, dessen Keime zwar schon im vorigen Jahrhundert gelegt, erst jetzt zu einer üppigen Saat aufschossen. Der neue Cäsarismus, wie sehr er dieselben auch zu bekämpfen suchte, mußte andrerseits mit ihnen doch wieder rechnen. Daneben erstarkte unter dem Einflusse der fortschreitenden Naturforschung die materialistische Weltansicht immer mehr. Sie führte in Verbindung mit dem steigenden Raffinement der Genußsucht zur Blasirtheit, in Verbindung mit den socialistischen Anschauungen und der aus ihnen emporschießenden Unzufriedenheit zum Pessimismus. Alles das wurde von der industriellen Schriftstellerei, die ihm zum Theil auch selbst mit verfiel, in speculativer Weise benützt und ergriffen.

Die realistische Darstellungsweise war für das Drama schon seit Diderot in Aufnahme gekommen. Sie war aber damals noch schwächlich. Sie hatte sich zwar vom Idealen nicht losgesagt, ohne sich doch mit diesem durchdringen zu können. Die Romantiker hatten dann an die Stelle des schönen Ideals eine Art Idealisirung des Häßlichen

gesetzt. Man war hierzu theils durch das Verlangen nach neuen, starken Contrasten, nach sensationellen Conflicten, theils durch das unter dem Einfluß der Naturwissenschaften wachsende Streben nach Naturwahrheit, besonders aber durch die materialistischen und pessimistischen Lebensanschauungen gedrängt worden. Dies Alles forderte zugleich immer stärker zu realistischer Darstellung auf.

Dieser Realismus der Darstellung, der schon deshalb vorzugsweise nach der Seite des Häßlichen neigte, weil, das Häßliche schön darzustellen, durch den darin enthaltenen Widerspruch, durch das Paradoxe der Aufgabe, ein pikantes Interesse erregte, verband sich nun noch mit dem der socialen und socialistischen Tendenz.

Das Ehebruchs-, ja selbst das Prostitutionsdrama war schon vor Jahrhunderten den Italienern und Spaniern bekannt. Schon sie glorificirten Räuber und Buhldirnen, doch freilich aus andren Beweggründen. Damals war es die Kirche, welche in der Rehabilitation derselben ihre Triumphe feierte. Jetzt aber wurde die sittliche Verworfenheit für die ausschließliche Folge der mangelhaften Einrichtungen, der mißbrauchten Vorrechte, der engherzigen Vorurtheile der Gesellschaft erklärt, sie wurde in ihrem Untergange als Opfer derselben dargestellt und selbst mit der Glorie des Märtyrerthums umgeben. Die Natur und die Lebenswahrheit war das große Wort der Dichter geworden — wie aber stand es um diese Wahrheit? Royer in seiner Geschichte des Dramas hat ernstlich dagegen Protest erhoben, daß die Schilderungen, welche die französische, welche insbesondere die Pariser Gesellschaft in den Romanen und Dramen der neuesten realistischen Schule gefunden, der Wahrheit wirklich entsprächen. Wenn aber die Schilderung auch keine einseitige sein sollte, so ist die Beleuchtung, in die jene Gesellschaft in diesen Romanen und Dramen gerückt erscheint, doch noch um vieles bedenklicher. Das Bild, welches die Dichter von ihr entworfen, mußte, um gerade von dieser selbst wieder so enthusiastisch aufgenommen werden zu können, ihr doch in einem, wenn auch gewiß nur beschränkten Umfange, zugleich aber auch in einer ihr immer noch schmeichelnden Weise entsprechen. Ganz wie im vorigen Jahrhundert wurde auch jetzt wieder Erscheinungen und Lehren von denen zugejubelt, gegen die sie doch grade in so gefahrdrohender Weise gerichtet waren. Ahnungslos, wie die Gäste der Lucrezia Borgia folgen sie der Einladung ihrer Dichter, berauschen sie sich an den Genüssen, die diese ihnen bieten, schlürfen sie das ver-

Dagegen machten die berühmten Roman- und Dorfgeschichtenschreiber Emile Erckmann und Alexandre Chatrian in ihrem Juif polonais (1869) den Versuch, dem realistischen Drama eine volksthümliche Richtung zu geben. Leider wählten sie hierzu einen criminalistischen Vorgang, wodurch sie es auf das Gebiet des Melodramas hinüberdrängten.

Da der Roman schon seit dem vorigen Jahrhundert dem Drama immer die Richtung anwies und ihm wohl auch seinen Inhalt mit gab, so läßt sich aus dem Geiste, welcher die neuesten Romane, die Romane Flaubert's, Daudet's und Zola's, beseelt, sowie aus den ungeheuren Wirkungen, welche sie ausüben, aus den Forderungen, welche der im Naturalismus der Darstellung vorgeschrittenste von ihnen, Zola, in dem schon obenerwähnten Artikel über den Naturalismus der Bühne ausspricht und aus den Aussichten, die er auf das Drama der Zukunft eröffnet, schließen, daß die naturalistische Richtung des Dramas noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht hat.

Zola verwirft den Naturalismus Sardou's, weil dieser ein zu oberflächlicher Beobachter sei, er verwirft den Naturalismus Alexandre Dumas', weil dieser, obschon ein besserer Beobachter, der Erfindung einen zu großen Raum in seinen Arbeiten gestatte, um zur Auflösung der darin gestellten Probleme gelangen zu können, ja selbst der Naturalismus Augier's ist ihm noch ungenügend, obschon er diesen als Beobachter der Natur und der Wirklichkeit sehr hoch schätzt, weil er nicht den Muth besitze, ganz mit der Convention des Theaters zu brechen. Zola meint es in der That mit der Naturbeobachtung ernster und peinlicher, als alle seine Vorgänger, aber er will die Kunst zu einem psychologischen Experimentirfelde machen, ihn interessirt die Krankheit mehr, als die Gesundheit, die Wahrheit mehr als die Schönheit, die ihm ein bloßes Accidens der ersteren ist, auch giebt es für ihn keine andre Wahrheit, als die der Wirklichkeit, er wendet den durch die Naturwissenschaft abgeleiteten Begriff der Natur, auf den der künstlerischen Anschauung von der Natur und dem Leben an, er will von der Kunst, die sich doch ganz auf dem Boden der Phantasie bewegt, die Phantasie selbst ausgeschlossen wissen, er will, daß bei einer Thätigkeit, die weil sie von der Wirklichkeit in einer bestimmten Weise absehen muß, an gewisse Conventionen, die freilich darum keine willkürlichen sein dürfen, gebunden ist, von aller Convention abgesehen werde. Die

Wirklichkeit zu verständnißvollerer Anschauung zu bringen, als diese es selbst zu thun vermag, erscheint ihm als die einzige Aufgabe aller Kunst, als ob dies ohne Phantasie, ohne Convention irgend möglich, als ob damit das eigentliche Gebiet des Schönen schon irgend berührt wäre. Zola mag ein sehr großer Kenner der Natur sein, er mag die Fähigkeit, seine Beobachtungen in vollster gegenständlicher Treue wieder zu geben, in höchstem Grade besitzen, aber seine Theorie beweist, daß er von der Kunst doch einen falschen Begriff hat. Wenn er daher gleichwohl ein großer Künstler sein sollte, so ist er es jedenfalls im Widerspruch mit seiner Theorie; was überhaupt das Tröstliche bei dieser ganzen Richtung für die weitere Entwicklung des Theaters ist: — das große Talent, das Genie wird auch auf diesem Wege außerordentliche und epochemachende Erscheinungen ins Leben rufen.

XIV.

Das Bühnenwesen und die Schauspielkunst vom Sturze des ersten Kaiserreichs an bis auf unsere Tage.

Bedeutung der kleinen Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst. — Wechselwirkung derselben mit dem Theater français. — Die Privilegien des Odeon, der Gaîté, des Vaudeville und der Porte St. Martin im Jahre 1806. — Das Privileg des Gymnase. — Berühmte Schauspieler in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts. — Verzeichniß der seit 1813—1880 ins Theater français aufgenommenen Societäre, mit Hervorhebung derjenigen, welche sich von den kleinen Theatern aus entwickelten. — Bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen, mit Ausnahme der noch lebenden: Joanny, Lemaître, Mde. Dorval, Bocage, Mélingue, Ligier, Melle Rachel, Laferrière, Melle Guyon, Lafont, Rose-Chéri, Arnal, Vernet, Bouffé, Virginie Déjazet, Leontine Fay, Samson, Bressant, Suzanne und Augustine Brohan. — Der Naturalismus der Bühne. — Grenze desselben. — Die Theaterfreiheit. — Verzeichniß der 1878 in Paris bestehenden Theater. — Bestand der Mitglieder des Theater français am 1. Januar 1879. — Got, Delaunay, Coquelin Aîné, Febvre, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Croizette, Sarah Bernhardt. — Die Literatur über das Drama und das Theater. — Kritische Zeitschriften. — Verzeichniß der im Jahre 1878 die Pariser Theaterkritik regelmäßig ausübenden Journale und Schriftsteller.

Die Uebersiedlung der Comédiens français aus dem Odeon nach der Rue Richelieu wurde von den älteren Mitgliedern derselben nicht

以下落丁

speare, wie die Chöre annehmen lassen, einen besonders hohen Werth gelegt zu haben. Es ist in noch engerem Sinne als die vorigen ein patriotisches, volksthümliches Stück zu nennen, daher es auch nur auf der englischen Bühne Glück gemacht hat. Der Dichter hat ganz augenscheinlich darin die durch Richard II. eingeleitete, in Heinrich IV. fortgeführte Handlung zu einem möglichst glänzenden und in sich befriedigten Abschluß zu bringen gesucht. Nur erst der Epilog weist auf die neuen Kämpfe hin, welche der errungene Sieg schon im Keime birgt, doch nicht als auf etwas, was als Entwicklung der hier zum Abschluß gekommenen Handlung zu erwarten und zu betrachten wäre, sondern als etwas, welches sich nur erst aus später eintretenden Um- und Zuständen (dem „vielberathenen Regiment" des minderjährigen Heinrich VI.) entwickelt habe und auf der englischen Bühne schon seit lange vorgeführt worden sei.

Die Trilogie von Henry VI. gehört, soweit sie dem Dichter überhaupt zuzusprechen ist, jedenfalls zu den frühesten der uns erhalten gebliebenen Werke desselben. Der erste Theil ist zwar nicht eher, als in der Folioausgabe von 1623 zum Abdruck gelangt, schon Nash weist aber 1592 auf ein Stück hin, welches wahrscheinlich kein andres als dieses war. Es muß jedoch noch früher entstanden sein. So weit auch schon die beiden anderen Theile bis auf wenige Stellen gegen die übrigen historischen Dramen des Dichters zurückstehen, so tritt doch selbst gegen sie noch der erste Theil wieder beträchtlich zurück. In der That hat man sich deshalb vielfach gegen die Annahme gesträubt, daß es Shakespeare geschrieben habe. Die gewöhnliche Auskunft, daß es nur eine Ueberarbeitung sein möge, bot sich natürlich auch hier an. Sie wurde dadurch unterstützt, daß einzelne Parthien sich vortheilhaft von dem Uebrigen abheben. Im Jahre 1594 erschien indeß der zweite Theil von Heinrich VI. anonym und mit einem Titel, welcher jeden Zusammenhang mit dem ersten Theile auszuschließen scheint, von dem übrigens auch die Behandlungsweise der historischen Begebenheiten abweicht, die dort eine höchst willkührliche, hier eine sich fast ängstlich an die historische Quelle anschließende ist und dabei auf Holinshed, dort aber auf Hall zurückweist. Dieser Titel heißt nämlich: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster. Obschon hier ausdrücklich auf einen zweiten Theil hingewiesen wird, erschien doch auch dieser wieder und

以上落丁

jetzt die Uebertretungen fort. 1649 fanden heimliche Darstellungen von Schauspielen in den Häusern der Vornehmen in London statt. Lord Hatton und Lady Holland scheinen dieselben hauptsächlich begünstigt zu haben. Der junge Schauspieler Goffe, welcher im Blackfriars-Theater Frauenrollen gespielt, war der Arrangeur dieser Spiele und vermittelte die Einladungen an die Schauspieler und Zuschauer, was nicht ohne Gefahr war. Das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit war ein so großes und allgemeines, daß die Behörden demselben endlich, wenn auch in beschränktester Weise, Rechnung trugen und bei besonderen festlichen Gelegenheiten, sowie während der Jahrmärkte, die Aufführung einer Art Farcen gestatteten, die nur von einem einzigen Darsteller vorzutragen waren. Ein gewisser Robert Cox erwarb darin eine große Berühmtheit. 1672 erschien bei Kirkman eine Sammlung derartiger Spiele unter dem Titel The wits or sport upon sport (1809 neu aufgelegt). Es sind meist Scenen aus Fletcher'schen Stücken. Sie waren es vielleicht auch die Cromwell bei dem Hochzeitsfeste seiner Tochter Frances geduldet, während er Shakespeare streng in die Acht erklärte. 1656 aber erlangte William Davenant die Erlaubniß zur Einführung seiner musikalisch-declamatorischen Unterhaltungen, welche den Uebergang zur Restauration des Theaters bildeten.

Die Theaterverhältnisse und Bühneneinrichtungen waren unter den beiden ersten Stuarts im Wesentlichen noch die früheren geblieben. Die Häuser gehörten noch immer Privatpersonen an, welche für Darleihung derselben bestimmte Antheile von den Einnahmen bezogen, und die Schauspieler spielten wie früher theils auf Antheile (sharers), theils wurden sie zeitweise honorirt (hired men). Im Jahre 1635 hatte z. B. Cuthbert Burbage $3\frac{1}{2}$ Antheile, Mrs. Robinson, die Wittwe Winifried Robinson's, mit ihrem Sohne William ebenfalls $3\frac{1}{2}$ Antheile, die Wittwe Condell und Taylor aber je zwei. Wahrscheinlich bezogen sie diese Antheile abgesehen von ihren etwaigen Leistungen als Schauspieler; als solche erhielten sie wohl, wie alle anderen auf Antheil spielenden Schauspieler, je nach ihrer Brauchbarkeit, einen halben oder ganzen Antheil oder auch darüber.

Was die Scenerie betrifft, so wurden bei Hofe und wahrscheinlich auch bei den Vornehmen nicht nur die Masken, sondern auch einzelne Schauspiele mit Decorationen und scenischen Verwandlungen zur